BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 10 - OTTOBRE 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 10 - OTTOBRE 1949

Due congressi

Al Congresso di filmologia di Venezia i convenuti, per la maggior parte uomini di studio delle piú importanti università europee, hanno discusso su problemi inerenti al fatto filmico, esaminato da diversi punti di vista: estetico, psicologico e sociologico.

Come risulta dalla relazione che ne diamo in altra parte del fascicolo, i congressisti erano divisi in sezioni a seconda della loro specializzazione. Questo metodo scientifico di lavoro ha dato ottimi risultati, evitando le confusioni e le sovrapposizioni di argomenti, ed ha mantenuto i dibattiti entro i limiti prestabiliti e su un piano concreto. Non ultimo e trascurabile risultato è stato quello di impedire che la discussione scivolasse sul terreno politico, dove le divisioni segnano spesso barriere insormontabili e i contrasti non servono, comunque, al progresso degli studi. Perché, se è vero che solo dalla disparità di opinioni e dal loro conflitto possono trarre vita e interesse siffatte riunioni, è altrettanto vero, però, che è necessaria una unità di consensi sull'argomento trattato. Proprio tale unità permette la dialettica della contraddizione, che in simili casi può aversi (cosa che infatti avvenne a Venezia) anche quando i contendenti partono da posizioni politiche diametralmente opposte. Basterebbe, fra tutte le discussioni, citare quella che si svolse nella sezione di estetica tra il prof. Galvano Della Volpe, che partendo da una posizione rigidamente marxista criticava i limiti della estetica classica e di quella romantica ponendo l'istanza di una idea dell'arte come sintesi di sentimento e ragione; e chi idealisticamente gli opponeva come tale definizione annullasse di fatto ogni distinzione tra l'arte e quello che arte non è. Sicché, poi, si discusse se criterio distintivo poteva essere quello delle

differenti tecniche. Posizione, questa, assai cara ai marxisti, che capovolgendo la dialettica hegeliana, credono di averla messa con i piedi sulla terra.

Qui la discussione non viene citata per proseguirla e approfondirla, cosa del resto assai interessante e che non mancheremo di fare, ma semplicemente per dimostrare che essa fu possibile e proficua anche tra individui di opposte ideologie, tutti consapevoli dei limiti della estetica idealistica, avvertibili maggiormente di fronte al fatto filmico, e tutti ansiosi di superarli.

A nessuno venne in mente di gratificare l'avversario con quelle drastiche e arbitrarie definizioni politiche, che adoperarono, invece, rispetto a tutti i congressisti in blocco (tra i quali vi erano cattolici, comunisti, liberali, radicali, ecc) alcuni giornalisti di quart'ordine, i quali non ebbero nemmeno l'onestà di assistere ai lavori.

Il vizio principale, invece, del Convegno di cinematografia di Perugia, è stato proprio quello di svolgersi sotto un'insegna non propriamente artistica. Ne è risultata una confusione di lingue nonostante l'identità di impostazione politica delle numerose relazioni.

Infatti, chi parlava in termini estetici, chi in termini psicologici o sociologici, chi in termini storici e chi addirittura con linguaggio da oratoria polemica. Mancando l'unità dell'argomento è mancata anche la possibilità di un utile contraddittorio: che la serie degli interessanti monologhi si sia chiusa con un ordine del giorno in cui si auspicava che il cinema servisse la causa della pace (ordine del giorno nobilissimo, ma che nulla aveva a che vedere né col Congresso né col generico tema proposto) è abbastanza dimostrativo della nostra asserzione. Col che, si badi, non vogliamo prendere a gabbo la manifestazione di Perugia, alla quale hanno partecipato registi e critici militanti di notevole valore e di vari Paesi. Vogliamo dire semplicemente che essa deve essere valutata sotto un profilo strettamente politico, del quale, del resto, conviene tener conto.

Se non possiamo sottoscrivere in sede estetica affermazioni, come quelle di Pudovkin, o di Brousil o quelle altre ancora più spinte, per cui l'arte, la filosofia, la scienza, sarebbero da distinguere in borghesi e proletarie, come se il loro obbiettivo non fosse piú né il bello né il vero, dobbiamo però riconoscere che in fondo a queste affermazioni, sia pure rivestite di una logica non rigorosa, v'è un'esigenza motivata e sicenra. Una condanna, cioè, di tutto il superficiale commercialismo cinematografico che si avvale della forza emotiva del film per un fine di bassa speculazione; dei formalismi vacui, che trasformano l'arte in un puro giuoco (non diceva Baudelaire, che « la passione esclusiva dell'arte è un cancro che divora il resto? »); un invito agli uomini di cinema a portare serietà e senso di responsabilità nella loro arte, arricchendola di tutti i motivi della vita. Affermazioni tutte queste sulle quali non si può non essere d'accordo, anche, seppoi il disaccordo comincia sul modo e i mezzi di attuazione, o sui dogmatismi politici ed estetici che sono sempre nemici della libertà spirituale. Se è vero che il cinema per essere arte, come ogni arte, ha bisogno di libertà e che questa libertà si concreta anche sotto l'aspetto economico, non è men vero che raggiunta questa col sacrificio dell'altra (quella spirituale) il risultato per l'artista è ugualmente negativo anche se può esservi un aspetto positivo dal punto di vista morale e sociale.

Ma noi non vogliamo approfondire qui il problema: intendevamo solo sottolineare la confusione di linguaggi del Convegno di Perugia, dovuta alla sua generica impostazione. Lo sforzo piú notevole per superare le contraddizioni ci sembra sia stato rappresentato dalla relazione del Barbaro, che peraltro ha spostato acutamente il problema dal piano politico e da quello propriamente estetico, al piano critico, raggiungendo il risultato di una maggiore concretezza.

Infatti, se può dirsi che non esiste una estetica marxista, nessuno però nega che il marxismo contribuisca a chiarire « i rapporti dell'arte col tempo in cui essa è prodotta »; ma occorre anche dire che tale affermazione non è del tutto nuova.

Senonché questa posizione critica che vanifica i presup-

posti estetici nell'analisi di ogni opera singola, ha il torto di sostituire tali presupposti con l'assolutezza della ideologia politica, che troppo spesso preclude la possibilità di scorgere l'arte là dove essa è.

Vorremmo concludere osservando che i convegni o congressi o comunque le riunioni di artisti e di studiosi possono essere unicamente utili all'arte e agli studi se tale resta l'oggetto dei convegni stessi. Altrimenti costituiscono sterili enunciazioni prive di esame critico e di contraddittorio.

Bianco e Nero

Arte e morte di D. W. Griffith

La situazione era sgradevole piú che tragica. Il morto, che era stato appena composto nella bara, aveva assaporato amarezze ed ironie sia nella vita che nel lavoro, ma non aveva mai raggiunto l'ironia dei suoi funerali. Per quanto si fosse sentito accusare spesso di « sentimentalismo », nessuna delle pallide protagoniste dei suoi film aveva mai sfoggiato il falso sentimento di quelle « esequie ». Gli omaggi floreali erano stati disposti ad uso dei fotografi. I ragazzi del coro scritturato per la cerimonia ridacchiavano provando la trenodia. Molti dei presenti erano, però, troppo occupati a contemplare se stessi per sentirsene feriti: lo avevano superato.

Alcuni di noi, ultimi arrivati, avevamo fatto meglio per proprio conto e si poteva anche pensare a trarre dalle circostanze un suggerimento o un pretesto per non sprecare il pomeriggio. Al cerimoniere fermo sulla porta che riconosceva e faceva sedere soltanto i grandi che ancora riscuotevano assegni settimanali, quasi tutti gli uomini e le donne che piú intimamente e validamente avevano collaborato col grande scomparso, erano ignoti. Una sua ex-interprete, attualmente giornalista, portava, in segno di cordoglio, un cappello piú modesto del solito. Quando fu rilevato che i « notabili » non raggiungevano il numero previsto, la sala fu dischiusa alla gran folla di curiosi assiepati fuori per vedere entrare e uscire i pezzi grossi. Alla cerimonia non giovò il primo oratore; il suo « estremo saluto » a David Wark Griffith esprimeva un senso di cortese rimpianto.

Ma, verso la fine del secondo discorso, l'atmosfera mutò. Donald Crisp, attore, la cui solida posizione nell'industria cinematografica e fra i proprietari immobiliari di Los Angeles non era mai stata pericolante, cominciò a parlare dell'amico la cui posizione non solo era stata pericolante, ma era addirittura precipitata: « La sua tragedia negli ultimi anni fu di non poter partecipare, sebbene la sua mente fosse attiva e limpida, al progresso dell'industria. Gli sarebbe stato difficile passare ad una posizione di secondo ordine; tuttavia io non credo che la colpa di questo fenomeno fosse da attribuire interamente allo scomparso. Non posso fare a meno di presupporre che nel cinematografo avrebbe dovuto ad ogni modo esserci posto per Lui e per il suo ingegno... ».

A queste parole qualcuno pianse sommessamente e quel pianto significava: « Sí, sí, perché no? ». Bastò un siffatto tono, sinceramente

commosso, a trasformare l'insincerità che sino allora aveva improntato la cerimonia. Quando Crisp continuò, anche la sua voce ad un tratto si turbò: « Le responsabilità che tutti sentiamo di avere nei confronti dei pionieri della nostra industria, dovrebbero andare oltre la semplice necessità di procurar loro una camera con pensione... ». Quando l'accoramento di questo meditato discorso giunse al termine, la commozione dell'oratore e del pubblico era finalmente libera e vera. Ma allora le esigenze delle « esequie » ripresero il sopravvento e il coro dei ragazzi sommerse nelle trenodie i singhiozzi dei presenti.

Quella domanda affiorata tra le lacrime — « Sí, sí, perché no? » — aveva suscitato il desiderio di una risposta. Improvvisamente fu chiaro a tutti i presenti che una colpa era sul serio in gioco. Quanti avevano conosciuto Griffith per un maggior numero di anni devono essere stati i piú disorientati. Com'era stata possibile la sorte di quell'uomo, i cui primi, piú oscuri, piú anonimi lavori cinematografici erano stati cosí evidentemente contrassegnati da un preciso coraggio artistico, che aveva varato dagli stabilimenti « Biograph », mese per mese, nel calderone degli incassi, film i quali costituivano stupefacenti e nuovi passi in avanti verso l'espressione cinematografica, che aveva distrutto tutte le barriere commerciali e culturali dalle quali era stretta la giovane realtà cinematografica con uno schiacciante primo grande film? Da esso erano nati molti divi, oggi veri pilastri dell'industria, il cui film piú normale sembrava impersonificare i piú alti ideali galleggianti sul torrente cinematografico americano. Come era stato possibile lasciare quell'uomo seduto per anni nell'atrio dell'albergo Knickerboker di Hollywood, a parlare dei sogni del passato e del futuro a tutti coloro che volevano ascoltarlo, mentre sette dei piú stupendi stabilimenti del mondo, tutti a pochi minuti di autobus, gli erano preclusi? Il tributo offerto da *Life* al defunto maestro non spiega davvero il fenomeno in parola: « Ma, comunque, Griffith, mirabile innovatore, non poteva conservarsi allo stesso livello al quale egli stesso si era elevato. Quando gli americani si facevano piú scaltri, lo stile narrativo di Griffith sembrò passato di moda ». Queste parole forse riescono a lusingare i tifosi di Hollywood che si considerano piú scaltri e piú moderni. Ma v'era, tra i portatori onorari del feretro di Griffith, chi potesse sottoscrivere tale affermazione? Che cosa c'è nel *Unconquered* di Cecil de Mille, realizzato nel 1947, che non arrossirebbe se messo a confronto con l'*America* di Griffith realizzato nel 1942? né gli accompagnatori funebri John Ford o Raoul Walsh, per non parlare di Louis B. Mayer o Jesse Lasky, tutti ancora funzionanti, possono, da parte loro, provare di avere mentalità e senso narrativo piú scaltri!

No, la risposta al quesito non può essere trovata nella variabilità dei gusti propria al mondo del commercio cinematografico, ma in un fenomeno insito nell'uomo. Quale attrezzatura umana portava egli ai film nel 1907, offrendo se stesso come produttore, attore, scrittore e, alla fine, anche come supervisore? La sola arte nella quale egli avesse

avuto un'esperienza tanto varia quanto incerta e interessante era stata il teatro, e nessun periodo teatrale era stato piú colorito o meno sostanziale del teatro americano dell'inizio del secolo. Dopo dieci anni di recitazione il giovane Griffith portò al cinematografo un sicuro senso teatrale ancora ignoto e nel cinematografo si trovò tra persone che sapevano meno e avevano avuto meno esperienza di lui. La letteratura era l'amore e il sogno dei suoi ritagli di tempo: commedie, poesie, novelle, tutte nate da un continuo tormento, raggiunsero, talvolta, anche lo stadio della pubblicazione. Da questo amore egli trasse non soltanto l'entusiasmo, ma anche varie nozioni artistiche suscettibili di essere trasmesse alla sua opera cinematografica; e dai film della « Biograph » fino al suo ultimo sforzo, *The Struggle*, si capisce che questo bagaglio letterario era confuso e offriva vaste ambizioni tematiche non sorrette dalla vera conoscenza della natura letteraria o, comunque, artistica.

Poiché l'arte alla quale egli si era rivolto era nuova e ancora fertile, tutto questo poteva non essere uno svantaggio. Ma adesso appare molto chiaramente che avrebbe potuto benissimo allontanersene se non avesse avuto in se stesso un fondamento concreto. Il suo entusiasmo e la sua energia gli valsero la collaborazione artistica durata sedici anni di G. W. « Billy » Bitzer, uomo che conosceva tanto bene il proprio mestiere da essere sempre capace di insegnare a Griffith tanto quanto egli imparava da quell'originale artista. L'operatore offriva al regista genuinità e buon senso senza limiti, e la combinazione dei due spiriti e dei due ingegni era imbattibile. Il mezzo cinematografico, ancora interamente inesplorato, si offriva loro ed essi erano ansiosi di scoprirlo. Quando osservavano nei film francesi appena importati e in quelli italiani e danesi qualità e immagini degni di ammirazione, provvedevano a buttare anche queste nel loro calderone. Le centinaia di film che produssero in collaborazione allo stabilimento « Biograph » non potevano essere tutti capolavori; ma nessun altro può vantarsi di avere ampliato la mèta di un'arte tanto velocemente quanto Griffith e Bitzer in quei corti metraggi incisivi e negli ultimi film di seicento metri che essi erano riusciti a produrre per la stessa ditta malgrado l'opinione contraria del noleggio. Chiunque non abbia modo di esaminare quei grezzi tesori può vederne la compiuta ricchezza nel *The Birth of a Nation*.

Questo film sostituisce una costante preoccupazione per i critici onesti: « Come posso ammettere che un film nato per narrare una siffatta storia di dolore e di insolenze abbia una grandezza artistica o magari soltanto tecnica? ». Evadendo da questa contraddizione si è soliti trasferire allori e iperboli al « piú innocuo » *Intolerance*. Evadendo nuovamente da quel casuale principio critico, si arriva a rinnegare totalmente il film drammatico. Il che non rende giustizia né a un film importante né alla verità, in nome della quale il rinnegamento è di solito compiuto.

Lo spettatore ha imparato a considerare *The Birth of a Nation*

come due film distinti ed il secondo contiene non solo il melodramma razziale e l'acre distorsione storica degli orrori a buon mercato di Dixon, ma anche le piú abbaglianti e meno utili innovazioni di Griffith. La cavalcata del Klan sgombrò la strada da ulteriori terrorismi e spargimenti di sangue; e questa fu la formula della piú volgare e piú vana delle sensazioni cinematografiche, l'ornamento di ogni film che sperava di scacciare ogni stimolo intellettuale imponendo al pubblico una brutale scossa fisica. Perfino il commento di Veblen a questo film riflette accuratamente la sua abusata maestria: « Mai prima di oggi avevo visto un tanto conciso malinteso ». Si poteva sospettare che, incosciamente, la dinamica di questa parte del film fosse intesa a far deviare dalla mente dello spettatore i pensieri e le domande suscitate dalla prima metà del film stesso.

Per me la prima parte è controllata e conclude con una delle maggiori e piú tragiche immagini finali di tutto il cinematografo: le braccia aperte che accolgono il colonnello reduce, traballante attraverso i pilastri dell'atrio verso la sua non più visibile ma inalterata famiglia. In questo film (che io penso come *The War,* e separato dall'altro, cioè da *The Klan*) il genio e la passione inventiva di Griffith raggiunsero il loro vertice. E' questo un film che sviluppa le liriche e i drammi dei suoi film « Biograph » e, forse con maggiore importanza, offre la ricchezza dell'esperienza creativa di Griffith soltanto ai piú meritevoli tra i suoi allievi registi. Perché la commozione che fa sfondo alle scene di guerra, e i pensieri che queste provocano, hanno reso inutili per i cacciatori di sensazioni il metodo di realizzazione adottato per queste scene. Esse esprimono in maniera immediata la somma dei piú profondi sentimenti di due generazioni nei confronti della guerra civile, e la rivelazione degli stessi sentimenti attraverso immagini che daranno per sempre vita a quegli avvenimenti come le fotografie di Brady (1), le poesie di Melville e i disegni di Winsow Homer. Ma quando cerchiamo i cineasti che abbiano trasmesso al cuore e al cervello dello spettatore quelle coraggiose convinzioni cinematografiche dobbiamo ammettere di trovarne pochi nella storia di Hollywood; essi sono i cineasti sovietici, specialmente Pudovkin, il piú abile fra gli allievi del maestro. Alcune delle piú agghiaccianti scene di accusa nella *Fine di San Pietroburgo* derivano la loro forza motrice non solo dalla naturale fonte di *Intolerance,* ma, altrettanto, dalle scene di battaglia di *The War.*

Se una colpa è da ricercare in questa metà della *The Birth of a Nation,* essa è il sentimento; ma la presenza del sentimento, anche vieto (benché molti passaggi arrivino a un « pathos » genuino) non sembra così grave se è paragonato con la menomazione morale e estetica in-

(1) Qualche ano fa, prima della morte di Bitzer, egli dette a Beaumont Newhall, storico della fotografia, particolari sull'effettivo uso che Griffith fece di quelle fotografie durante le riprese delle scene di guerra, indicando un rispetto per Brady e per il suo gruppo non dimostrato dai realizzatori dei piú recenti film sulla guerra civile.

flitta ogni settimana a inermi pubblici cinematografici. Il sentimento può anche essere una fonte artistica ricca e positiva, ma costituisce un pericoloso compagno per una mente non scaltrita.

Chiunque sottovaluti i legami tra il sentimento e l'arte nell'opera di Griffith non ha che da leggere il resoconto (2) di un giornalista inviato allo stabilimento « Mutual » sul Sunset Boulevard per vedere che cosa faceva Griffith con *The Clansmans*: si girava la scena del Quartiere degli schiavi:

« Egli è seduto in una sedia su una piccola piattaforma di fronte e un po' lateralmente alla macchina, porta un cappella di paglia tutto buchi, ha in azione sigaro e megafono. Una mezza dozzina di ragazzi negri agiscono in primo piano. Egli non grida loro che non va bene. Affonda la mano in tasca; ne tira fuori una manciata di monete. Ne lancia una dozzina in mezzo al gruppo.
« Prendetele! — grida — Cosí! ridete e via! Ecco, c'è un'altra moneta per ognuno di voi se lo fate di nuovo, senza sbagliare. Cosí! ».

« Allora il suo sguardo passa a cento metri di distanza, il megafono si avvicina alle sue labbra:

« — Un po' piú avanti, là dietro! Prendili, Bill! E voi due vicino alla capanna mettetevi a ballare. Cosí!

« Poi si rivolge nuovamente al primo piano:

« — Levate il cappello a quel suonatore di Banjo, gli dà ombra sulla faccia. Ecco... tutto pronto! Ballate, voi... Ballate! cosí! E voi bambini correte via, in mezzo alla folla. Voi, bianchi, venite su nel centro. Voi, in quella sedia! Buttate indietro la testa, addormentatevi e russate! ».

Per quanto ridicolamente ingenuo, questo non è il ritratto di un criminale che organizza un delitto. E' la ricostruzione sentimentale di un mondo che l'infanzia del ricostruttore, i suoi genitori e i suoi nonni gli hanno indicato come il solo mondo nel quale metta conto di vivere, il solo nel quale un Griffith sarebbe stato felice e al sicuro. Non si tratta di scusare *The Birth of a Nation,* opera troppo importante per chiedere meno che comprensione. Sarebbe stato un miracolo se il figlio del colonnello « Roaring Jake » Griffith avesse ricostruito una piú temperata o assennata o obiettiva immagine degli Stati del Sud, o dello stesso concetto della vita e della storia. E fu un misto di quella nuvola sentimentale calata sul passato e di amarezza che avvolgeva lo stato d'animo presente col quale egli dettò le ultime volontà: mandare le sue spoglie mortali lontano da Hollywood in un cimitero del Kentucky.

So che per qualcuno sarà come discutere Dante, ma debbo confessare che a me *Intolerance,* al pari di *The Birth of a Nation,* sembra un monumentale misto di grandezza e di grettezza o, per adoperare una definizione di Harry Alan Potamkin sul primo film, « piú grandioso

(2) Selwyn A., Stanhope, « The Wordl's Master Picture Producer », in *Photoplay Magazine,* gennaio 1915.

che grande » perché, per quanto piú si è commossi dall'audacia della visione, dall'originalità, dall'invenzione, dal realismo, piú si diventa intolleranti nei riguardi delle piú esuberanti teatralità e del « fasullo » che bloccano intere sequenze Si è costretti a concludere che il genio di Griffith deve avere avuto maggior forza di quanto gliene attribuirono gli adoratori se è riuscito a compiere opere siffatte sotto il peso delle piú tronfie tradizioni teatrali.

Una semplice divisione di *Intolerance* in materiale di valore e in materiale senza valore è assolutamente impossibile. Non si può nemmeno dire che l'umanità del soggetto moderno sia rimasta intatta sotto i fuochi d'artificio degli effetti tecnici sensazionali, o che lo sfarzo dell'episodio babilonese sia scevro di delicatezza e di osservazione umana. Con lo stesso fiato si benedice e si maledice l'idea di tessere insieme episodi che hanno tra loro messi cosí poco significativi. Vi si vedono anche immense e inconsistenti cornici di ideali racchiudenti un'immagine che lotta con tutto il prepotente potere del suo autore inteso a colmare quelle sontuose cornici. L'origine di *Intolerance,* sorta dal desiderio di Griffith di poter rispondere ai non contraddicibili attacchi fatti a *The Birth of a Nation,* aggiunse molta gonfia passione al nuovo film senza un'equivalente quantità di sostanza.

Questa guerra tra passione e sostanza proseguí, rimanendo Griffith sempre campo di battaglia e vittima allo stesso tempo. Il suo successivo film, *Hearts of the World,* si ispirò a un fine propagandistico la cui appassionata falsità avrebbe messo a terra qualsiasi uomo inferiore a lui. I films che seguirono furono talvolta senza pretese e quasi perfetti, ma molto spesso trattavano i temi più immensi: popoli sradicati, delitti sociali, Rivoluzione Francese, Rivoluzione Americana, Germania del dopoguerra, e cosí via; ma la sua attrezzatura mentale si faceva sempre meno desiderosa di misurarsi con altezze siffatte. Ci offriva atmosfere e sequenze di grande bellezza (*Broken Blossoms*) e di tensione abilmente diffusa (l'atmosfera di *Way Down East*), ma la morte artistica che echeggiava nel rumore degli zoccoli dei cavalli del Klan era irrimediabile. Nessuna delle sconfitte subite da Griffith nelle sue lotte con le banche e con gli esercenti fu mai sanguinosa quanto il conflitto con le proprie insufficienze. L'istinto della bellezza si infrangeva contro un disperato anelito di « cultura », e trovava di rado un'espressione piú sostanziale di paroloni: *Intolerance* fu il piú grande e il piú vuoto di questi. Da *A Corner Weat* a *Intolerance* e, fatalmente, oltre, il tema « sociale » fu ridotto a una « forma sociale », impiegata per fare effetto piuttosto che per un impellente bisogno provato dallo stesso realizzatore. Il suo genio poetico fu deviato dal suo corso produttivo quanto non lo fu mai quello di nessun altro artista della storia americana.

Il pensiero duro e difficile non rientrava nelle prospettive di D. W. Se la logica e il ragionamento fossero stati cercati da lui per dare un peso reale più che artificiale ai suoi effetti naturali e sensuali, la sua attività cinematografica sarebbe durata fino al 23 luglio 1948. Nel suo

discepolo, Pudovkin, l'assunto era stato quasi altrettanto unilaterale, ma nel suo caso un altro quadro sociale aveva provveduto a chiedere e a incoraggiare un'indipendenza dai sensi; nel caso di Pudovkin, il risultato non era stato quello di mantenere l'iniziale turbamento sensuale che appassiva se mancava il necessario cibo intellettuale, ma almeno il maestro-allievo Pudovkin continua a produrre ciò che gli riesce meglio: films. Guardando Pudovkin immaginiamo quello che poteva accadere a Griffith se fosse stato trasportato (come quasi fu, per invito di Lenin, nel 1919!) in una società diversa, con mire diverse ed esigenze diverse.

Nella storia cinematografica, il 1948 sarà sempre ricordato come un anno di lutto. Nessun settore della produzione cinematografica mondiale è rimasto insensibile ai comitati anti-libertà, ai tirannici trattati commerciali o alla morte di artisti come Gad, Feyder, Lubitsch, Toland. Sei mesi prima della morte di Griffth, abbiamo perso un artista che, imparando da Griffith, innalzò la lezione insegnata tanto incoscientemente alla suprema coscienza dell'idea e dell'arte. Quando piangiamo Griffith, paghiamo il nostro tributo di dolore a Sergio Eisenstein. L'anti-intellettualismo dell'uno e il superintellettualismo dell'altro costituirono insieme la spina dorsale dell'arte cinematografica nei primi cinquant'anni di vita di questa. Da nessuno dei due abbiamo imparato tutto quanto avrebbero potuto insegnarci; quello che abbiamo imparato sarà il piú bel monumento che potremo erigere alla loro memoria.

(*Traduzione di Paola Ojetti*) **Jay Leyda**

Carl-Theodor Dreyer e la sua opera

Carl-Theodor Dreyer è nato a Copenaghen il 3 febbraio 1889. Sua madre era svedese. Orfano sin dall'infanzia, venne adottato ed educato da una famiglia danese, presso la quale condusse una vita assai dura. Una delle prime discipline alle quali dovette piegarsi fu quella della musica e del pianoforte. Questa via per l'avvenire non era certo stata scelta in considerazione di un'inclinazione naturale, ma per il fatto che le lezioni gli venivano impartite senza spesa dal marito di una sua sorella adottiva. Questo particolare serve ad illustrare l'ambiente della sua infanzia.

La formazione intellettuale di Dreyer è il risultato degli sforzi di un autodidatta. Ben presto dovette cominciare a guadagnarsi la vita. All'inizio fece il pianista in un piccolo caffé di Copenaghen. In seguito svolse, nell'amministrazione municipale e in quella dei monopoli, diverse attività affatto incompatibili con il suo temperamento. Da una società elettrica passò, quindi, ad una compagnia telegrafica. Curioso dei molteplici aspetti del mondo, egli fece del suo meglio per farsi mandare all'estero da questa società, ma non vi riuscí.

In quel periodo incominciò ad interessarsi alla storia dell'arte ed a seguire nelle ore di libertà corsi e conferenze per formare la sua cultura generale ed artistica. Poco prima dell'altra guerra mondiale scrisse critiche teatrali per giornali provinciali di ispirazione radicale, tendenza questa che si ritroverà in qualche sua opera cinematografica. In seguito a queste esperienze, gli fu possibile entrare nella redazione dei grandi quotidiani di Copenaghen, come il « Berlingske Tidende », si appassionò ai problemi aeronautici, frequentò un corso di pilotaggio di palloni, e partecipò a 13 ascensioni. Naturalmente, pensò di far carriera nell'aviazione, che era allora ai suoi primi passi sensazionali. Ma dovette rinunciare anche a questo proposito. Il giornalismo, la cronaca, la critica teatrale, impegnarono rapidamente tutta la sua attività. Sotto lo pseudonimo di Tommen (Il pollice) egli scrisse in quell'epoca — e piú tardi in seguito ai suoi nuovi contatti con il giornalismo — note maliziose, pungenti e satiriche, sulla falsa *bohème* che aveva avuto modo di conoscere ed osservare nei tribunali correzionali. Il suo spirito di osservazione penetrante, la sua capacità di togliere la maschera e fissare gli uomini negli occhi, la sua attitudine a cogliere i particolari espressivi e visivi — caratteristica propria alla sua opera cinematografica — sono sin da allora evidenti.

I varî contatti con il mondo teatrale, che a quei tempi era meno

lontano dal mondo degli stabilimenti di posa di quanto lo sia oggi, lo portarono, nel 1912, a interessarsi alla sceneggiatura dei film.

In quell'anno egli entrò a far parte della Nordisk Film, una delle piú potenti e attive case di produzione europee dell'epoca. Prima scrisse prefazioni e didascalie, espedienti letterari che servivano a colmare le lacune dell'espressione drammatica visiva. Lavorò alla revisione delle sceneggiature altrui secondo i punti di vista e le tradizioni della Nordisk. In seguito scrisse egli stesso sceneggiature. Nel 1917, in occasione della realizzazione da parte di Robert Dinesen di una sua sceneggiatura basata sul romanzo di Roustöj *Hotel Paradis,* egli si cimentò nel secondo stadio della composizione cinematografica: il montaggio. Cosí ebbe termine il periodo della sua lunga e paziente preparazione all'arte del film. La parabola della sua carriera di regista stava per avere inizio.

Si vedrà in seguito quale sia stata la sua carriera fino a questo momento e in quale direzione essa tendeva a svilupparsi.

Tale carriera condusse Dreyer negli studî del suo paese, della Svezia, della Norvegia, della Germania e della Francia. Nel 1934, costretto all'inattività per ragioni che si vedranno in seguito, un produttore, Olaf Fjord, lo sollecitò a realizzare in Germania un film tratto da *Pan* di Knut Hamsum. Dreyer rifiutò, « non essendo disposto a lavorare in un paese antisemita » (1). Questo rifiuto ci dà un'idea della sua figura morale e del suo carattere.

Durante gli intervalli tra opere come *Vampyr* e *Vredens Dag,* Dreyer riprese la penna del giornalista. Nel 1936 divenne critico cinematografico del « Berlingske Tidende ». Si conoscono molti casi di registi venuti dalla critica, ma c'è un solo caso, che io sappia, quello di Dreyer, che appartenga all'evoluzione inversa, e che non sia stato né accidentale, né fugace.

Dal dicembre 1943 al giugno 1945, Dreyer si rifugiò a Stoccolma. Cosí ebbe occasione di riprendere contatto, nel 1944, con la Svensk e gli studi di Rasunda, culla della cinematografia svedese, dove egli aveva già lavorato nel 1920.

Certe idee comuni sull'indipendenza del creatore del film, come pure sul problema della forma cinematografica, dovevano portare naturalmente Dreyer a contatto con i promotori della scuola realistica britannica del documentario. Egli lavorò, negli ultimi mesi del 1945, con John Grierson e Alberto Cavalcanti, ma la sua opera pare non sia stata fruttuosa. Alla sua partenza dall'Inghilterra, Dreyer non lasciò che una sceneggiatura intitolata *S. O. S.,* che non è stata realizzata perché, secondo il Cavalcanti, al Dreyer era riuscito difficile adattarsi alla mentalità britannica e intuire le reazioni del pubblico inglese ed essendo egli uomo troppo importante per quella organizzazione, non era stato possibile trattenerlo piú a lungo » (2).

Poco dopo Dreyer partí per l'Africa equatoriale, per mettere a punto la realizzazione di un film, *L'Homme ensablé,* sul tema di un

(1-2) Comunicazione di Alberto Cavalcanti all'autore, in data 6-7-1948.

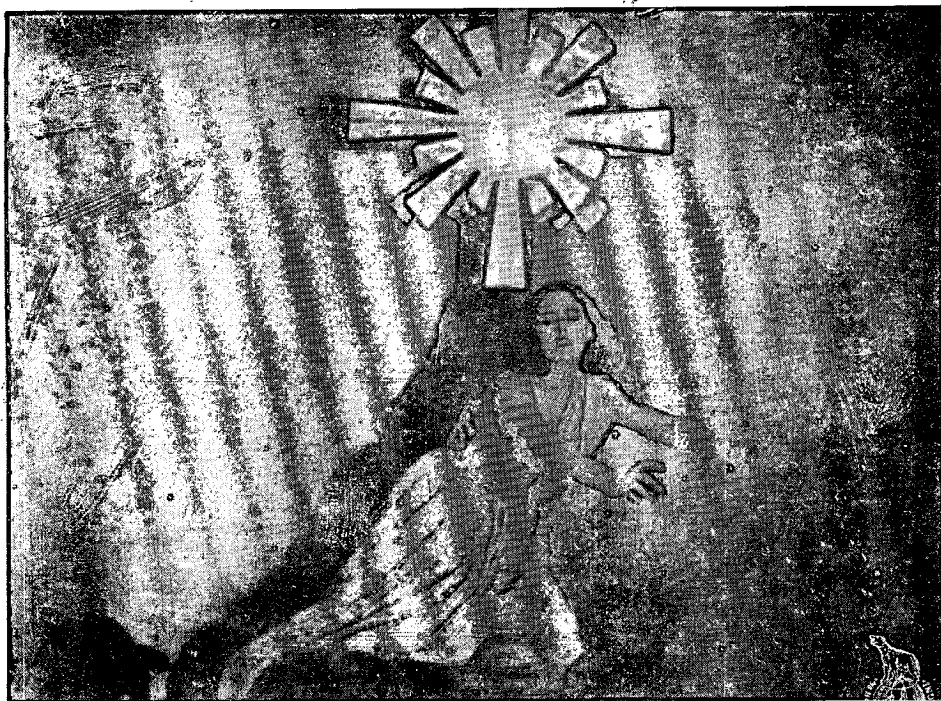
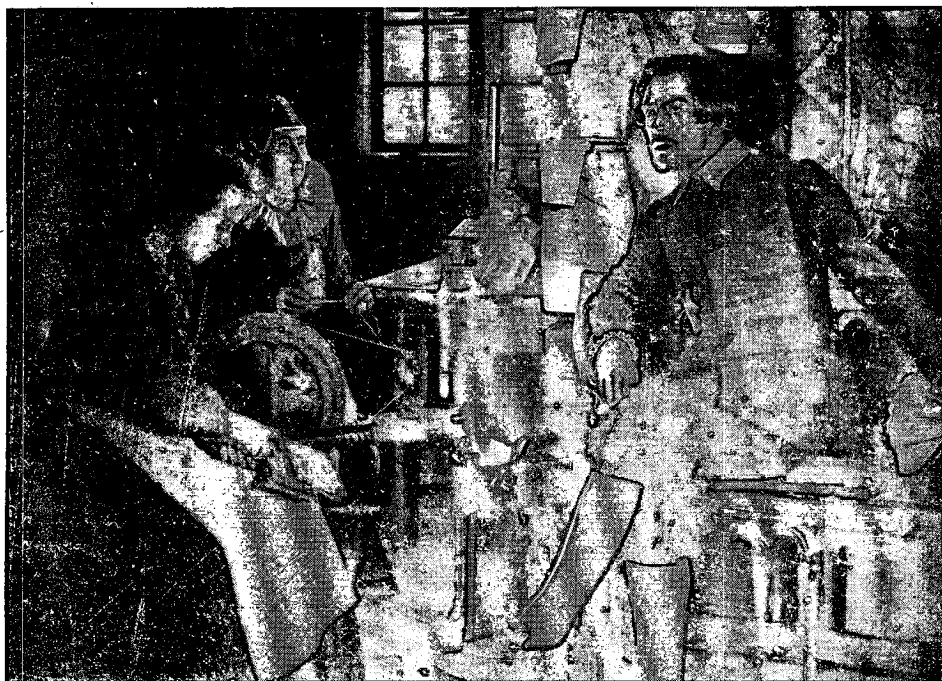
bianco, isolato in mezzo all'ambiente indigeno. Il produttore francese che lo aveva incaricato del lavoro di preparazione rinunciò al progetto, lasciando il regista solo ad affrontare le difficoltà materiali dell'impresa.

Nel 1946 Dreyer fu invitato da una Casa britannica, la « Films Traders Ltd » a realizzare in Gran Bretagna una *Maria Stuarda*. Egli accettò, a condizione di essere libero di partire per gli Stati Uniti al termine del film. Nel 1947 chiese la risoluzione del suo impegno, in parte per disaccordi di ordine artistico con i produttori e anche per il desiderio che aveva di non rimandare indefinitivamente la sua partenza per l'America. Arrivò infatti a New York nell'aprile del 1948. In seguito è ritornato a Copenaghen, dove ha intrapreso la preparazione di un film su Cristo e di un film sulla scoperta dell'America fatta dai Vichinghi, tutti e due concepiti per la realizzazione negli Stati Uniti. Nel frattempo, « per guadagnarsi la vita » (1), Dreyer ha realizzato alcuni documentari.

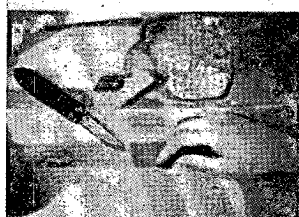
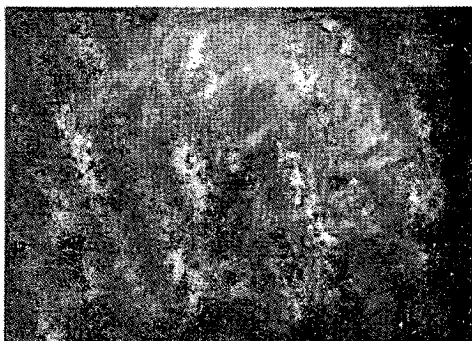
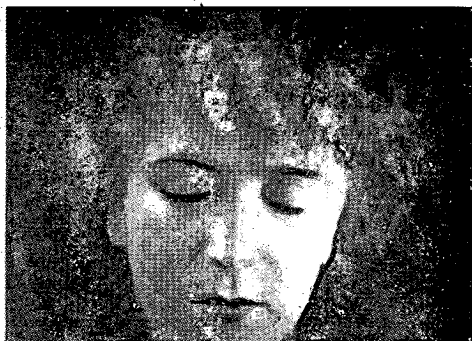
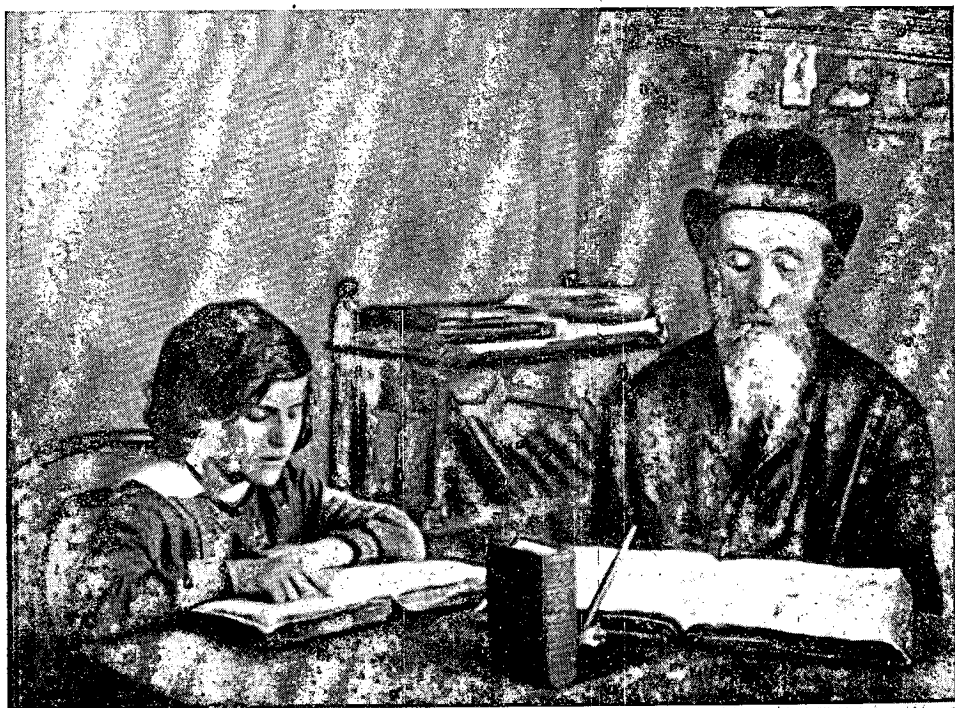
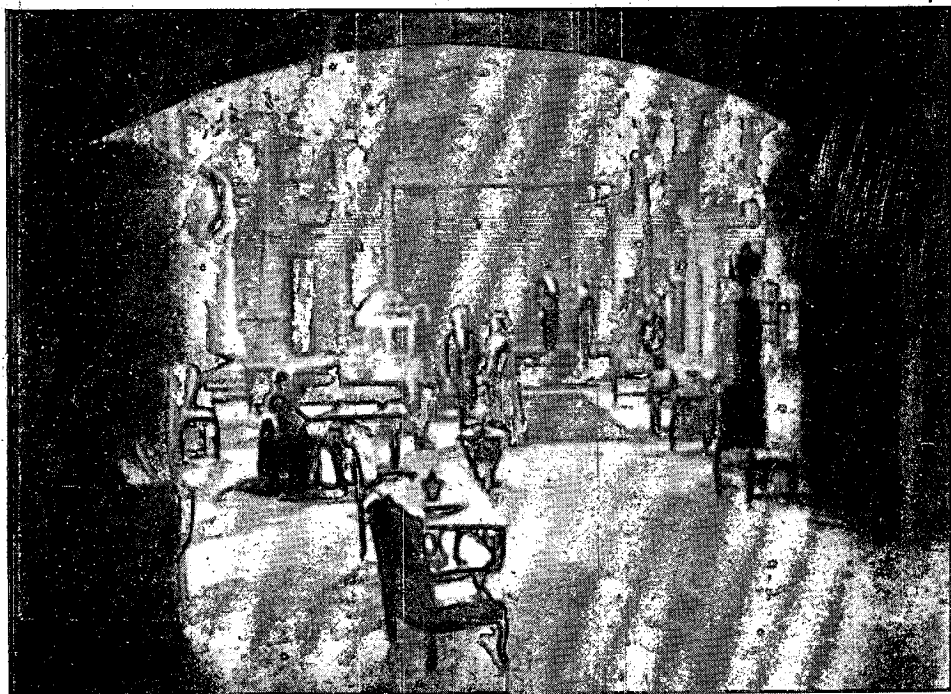
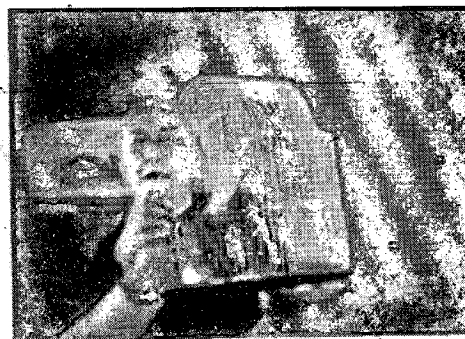
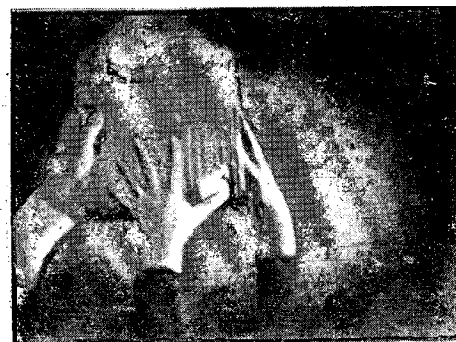
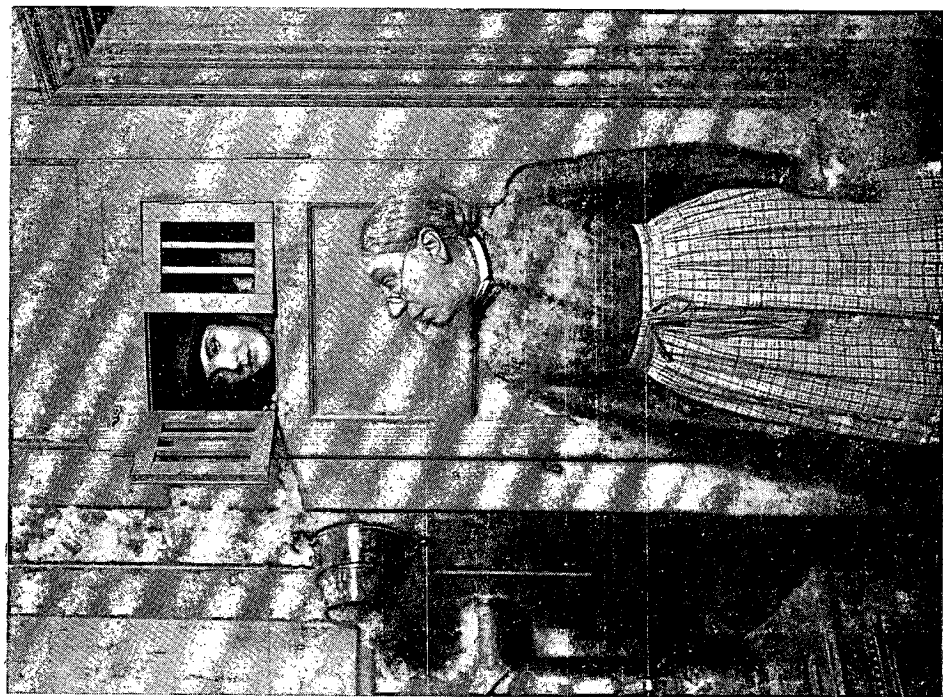
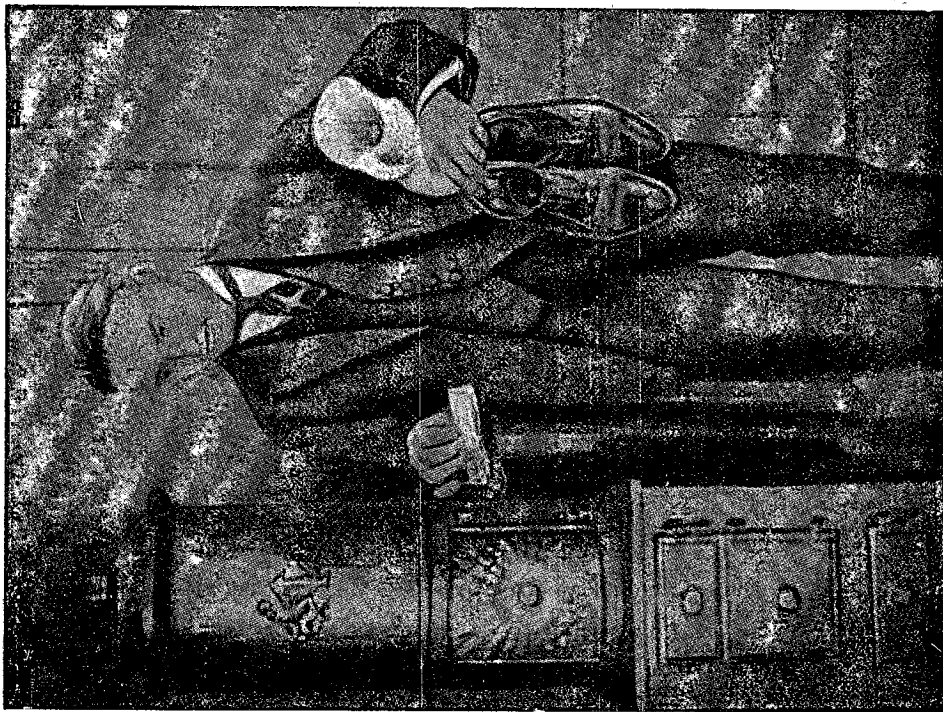
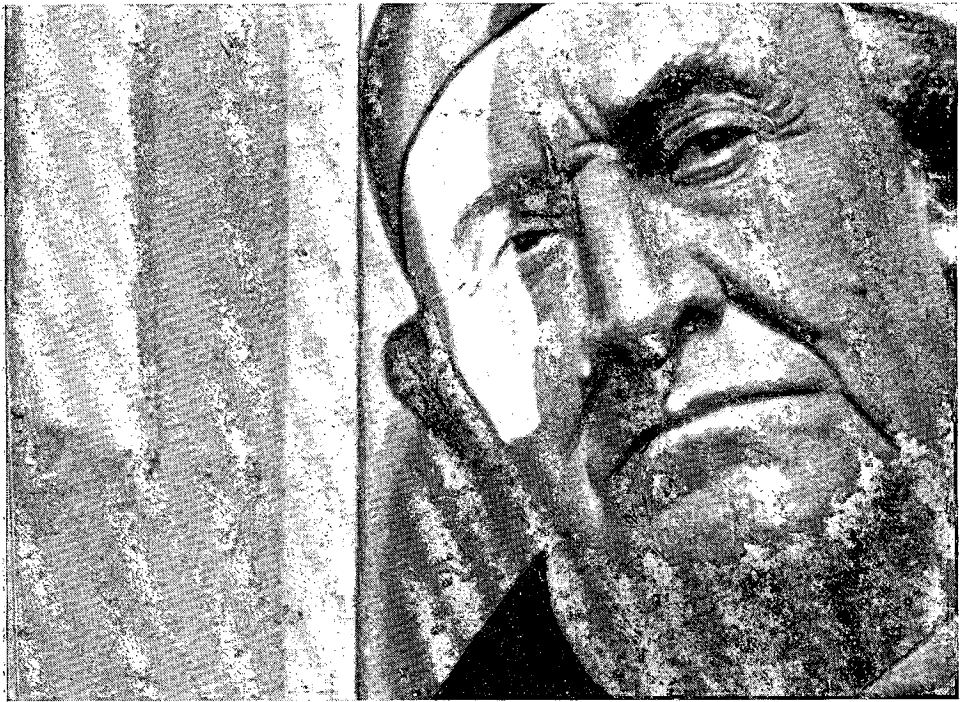
* * *

Le tendenze e caratteristiche dell'arte di Carl-Theodor Dreyer sono varie e testimoniano nell'opera del regista danese una personalità spiccata. Alcune conferiscono alla sua opera un'unità stilistica continua, che rivela l'artista. Derivano da una inclinazione permanente, da una concezione fondamentale e ben definita dell'uomo, del suo mondo e delle potenze che lo dominano e manovrano il suo destino. Le altre appaiono talvolta contradditorie tra di loro e con le prime. Rappresentano essenzialmente tentativi particolari, reazioni successive e momentanee di fronte alle correnti evolutive e ad un'estetica in formazione. Si può fare un'analoga constatazione nell'analizzare le personalità di registi come Murnau, Pudovkin, Pabst o Clair. Le cause profonde sono, tutto sommato, facili a comprendersi e persino a giustificarsi; il fatto può sorprendere solo quelli che ignorano le condizioni speciali della produzione cinematografica, quelli che ignorano che anche il regista piú dotato e indipendente non può sempre avvalersene totalmente, e quelli che sono inclini a stabilire dei raffronti ingiustificati tra la creazione cinematografica e la creazione di opere di altre forme artistiche come la pittura, la letteratura o la musica. E si può ancora far notare, alla luce dell'apporto dell'uno e dell'altro pittore, scrittore o musicista, che esistono delle contraddizioni altrettanto marcate di ispirazione, di forma, di posizione « filosofica », come in De Chirico, Permeke, Maeterlinck, Claudel o Verdi.

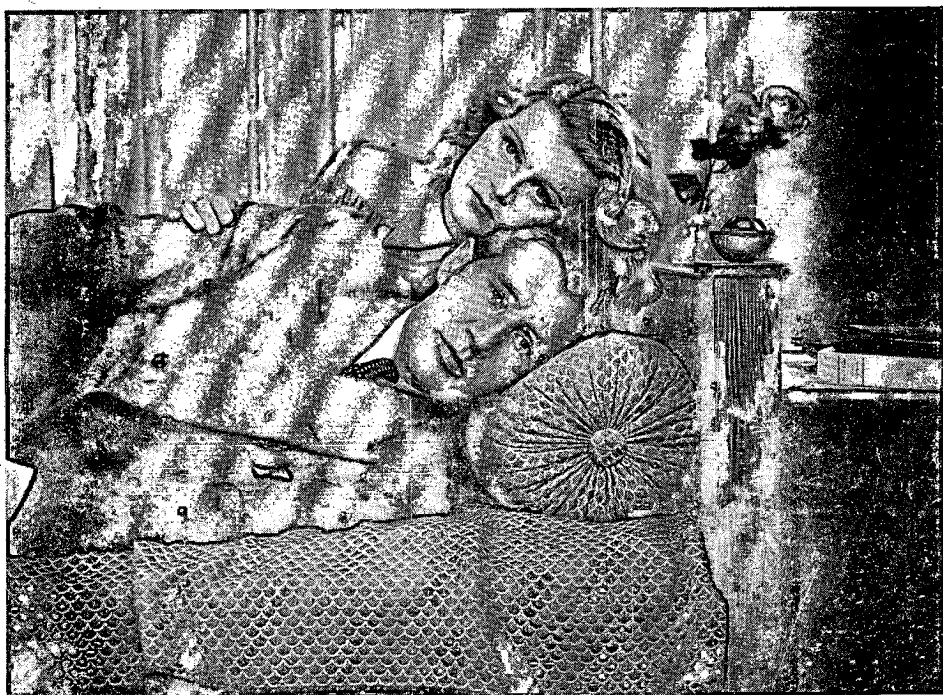
Carl-Theodor Dreyer ha dedicato la sua opera ai due generi nei quali si dividono a priori le opere cinematografiche: i film di finzione drammatica e i film di fatti o documentari. I primi hanno un ruolo piú vasto, piú importante e piú significativo nella sua opera. Ma non si possono trascurare nemmeno gli altri.

(1) Lettera di Dreyer all'autore del 31-12-1948.

PRAESIDENTEN *di C. - T. Dreyer (1920)*

PRAESTEENKEN *di C. - T. Dreyer (1920)*

Il primo episodio di BLADE AF SATANS BOG (In Palestina) *di C. - T. Dreyer (1921)*

Helge Nissen in BLADE AF SATANS BOG *di C. - T. Dreyer (1921)*

Inquadrature del quarto episodio di
BLADE AF SATANS BOG (La Rosa Rossa di Finlandia) *di C. T. Dreyer (1921)*

ELSKER HVERANDRE — *di C. - T. Dreyer (1922)*

Un'inquadratura di MICHAEL — *di C. - T. Dreyer (1924)*

DU SKAL AERE DIN HUSTRU *di C. - T. Dreyer (1925)*

DU SKAL AERE DIN HUSTRU *di C. - T. Dreyer (1925)*

DU SKAL AERE DIN HUSTRU *di C. - T. Dreyer (1925)*

Un'inquadratura di LA PASSION DE JEANNE D'ARC *di C. - T. Dreyer (1928)*

VAMPYR (L'étrange aventure d'Allan Gray) *di C. - T. Dreyer (1932) con M. Schutz e H. Gérard*

TVÀ MANNISKOR *di C. - T. Dreyer (1945) con G. Rydeberg e W. Rothgardt*

TVÀ MANNISKOR *di C. - T. Dreyer (1945) con G. Rydeberg e W. Rothgardt*

Landsbykirken mi pare, a questo proposito, assai significativo e rivelatore. Molti registi di documentari puri e di documentari romanzati hanno abbordato un soggetto simile a quello di questa piccola opera: l'evocazione di luoghi dove si esterna il fervore religioso popolare. Molti hanno interpretato questo argomento, ma nessuno, almeno per quanto io sappia, lo ha collegato nettamente al suo significato umano e trascendente, e ne ha tratto, per cosí dire, il senso sociale, come ha fatto Dreyer.

Uno sguardo d'insieme sulla filmografia delle opere drammatiche di Dreyer permette una prima constatazione: la sua tendenza ad essere il piú possibile completamente autore dei suoi film. Se il suo nome non figura sempre come autore dell'idea base del soggetto, egli si è sempre riservato (talvolta in collaborazione) di stabilire la sceneggiatura, anche se, come nel caso di *Blade af Satans Bog,* dovette far fronte ad una protesta dell'autore perché l'idea originale era stata trasformata in funzione delle necessità della sua espressione visiva. Il motivo iniziale della creazione di un film, ha scritto Dreyer, viene dal soggetto. « Ma dal momento che questa base è stata scelta, sta al regista di stabilire lo stile del film, di dargli un'anima e farne un'opera d'arte. Egli ed egli solo ha il dovere di dare al film una propria fisionomia » (1). Dreyer ritiene che è impossibile raelizzare un film che non sia stato anche pensato da sé stessi. « Un'opera d'arte ha un'anima che si manifesta nello stile come mezzo di espressione di cui si serve l'artista per comunicare la sua propria concezione del soggetto trattato. Lo stile è essenziale perché l'espressione possa essere modellata in una forma artistica. Attraverso lo stile l'artista fonde i vari elementi in un'unità. Attraverso lo stile egli costringe il pubblico a vedere il soggetto con i suoi propri occhi. Infatti un'opera d'arte può venir creata unicamente da una mente sola, perché anche quando un film è prodotto da un gruppo di persone, non ne può risultare opera d'arte, a meno che un'unica personalità d'artista non s'imponga, e lo guidi, divenendone la forza propulsiva » (1).

D'altra parte, uno solo tra i suoi film è stato girato senza la sceneggiatura precedentemente stabilita. Questo è *Glomdalsbruden,* come spiegherò piú innanzi. Dreyer ha assunto in diversi casi la preparazione della scenografia, se non proprio la realizzazione tecnica della stessa. Ha sempre diretto il lavoro di montaggio; al momento delle riprese, non c'è un gioco di illuminazione o un angolo di visione che egli non abbia definito precedentemente con i suoi operatori. Dreyer si ricollega cosí non soltanto alla tendenza dei Feyder, Griffith, Chaplin, Stroheim, che hanno allargato la parte di creazione propria del regista in contrasto con la tradizione, conferendo all'opera cinematografica l'indispensabile unità di concezione. Non dichiarava Feyder stesso che non poteva e non desiderava fare che film pensati e costruiti da lui?

(1) *Lidt om Filmstil,* Politiken, Copenhagen, 2 dicembre 1943.

Ma Dreyer ha fatto ben più: egli ha portato, come Stroheim, questa tendenza all'estremo limite conosciuto.

I film di finzione hanno assunto con Dreyer gli aspetti più vari: il melodramma, la saga, l'avventura, l'osservazione umoristica, stanno accanto al dramma a tesi, psicologico, sociale e regionalista, alla commedia di carattere, alla fantasia. Attraverso tutti questi vari generi un tema centrale ha quasi ossessionato Dreyer: quello della sofferenza passiva. Si sarebbe tentati di affermare che egli ne tessa la trama in tutta la sua opera, da *Praesidenten* a *Tvà Manniskor*.

In *Praesidenten* questo tema è espresso nella rinuncia silenziosa della ragazza sedotta, in *Blade af Satans Bog* nel sacrificio di Cristo, di Maria Antonietta, di Siri (la cui morte volontaria ha fornito a Dreyer ed a Clara Pontoppidan motivo di una scena il cui montaggio, interpretazione e stile restano tra gli esempi più puri di cinematografia dell'epoca), in *Praestenken* nella rinunzia tragica della vecchia Margarete Pedersdotter, in *Elsker Hverandre* nella persecuzione degli ebrei. Questo tema si ritrova, ancor più accentuato, nella indulgenza completa del maestro Zoret in *Michael,* nella solitudine dinanzi al dolore, la sofferenza e la morte di Jeanne e di Léonie che fanno da fondo a *La passione di Giovanna d'Arco* e a *Vampyr,* e l'illuminante sottomissione della sposa di *Du Skal aere din hustru.* E' infine ampiamente sfruttato in *Vredens Dag* per mezzo del silenzio del vecchio pastore Absalon dinanzi alla crudeltà morale dell'isolamento tragico di Anna alla fine, e in *Tvà Manniskor* attraverso la decisione dei due sposi di fronte alla situazione finale che li conduce ad una morte voluta.

Questo tema, costantemente sviluppato, illumina la concezione tipicamente personale che Dreyer ha della vita e dell'umano. Sembra che per lui l'esistenza e le sue lotte non siano accettabili che entro determinati limiti morali, che esse abbiano valore e giustificazione solo di fronte a una specie di assoluto superiore.

Il rigore con il quale Dreyer persegue l'espressione della verità umana è impregnato anch'esso di una specie di assoluto. « La verità è la base del film » costituisce la sua massima imperativa. Questo rigore è servito da leva, da motore a qualcuna delle sue ricerche o esperienze. Si attribuisce generalmente alla scuola russa il primo impiego funzionale del « tipo ». Ma prima che i registi sovietici esprimessero ed applicassero questa teoria sin dal manifesto del 1919 di Dziga-Vertov « Per il cinema non recitato », Dreyer l'aveva impiegato con successo in *Praesidenten,* film che è stato programmato al principio del 1920 ma che era già stato realizzato nel 1918. Il fatto che egli impiegò allora dei « tipi », tanto se non più, come elementi di verità d'ambiente e di verità di personaggi episodici o di secondo piano, che come fattori di realismo interpretativo di primo piano, ha un significato relativo. Il tentativo non è stato perciò originale. In seguito egli auspicò in *Blade af Satans Bog,* in *Praestenken,* in *Elsker Haverandre* e infine in *Vampy.* Completamente disimpegnato dalla sua funzione iniziale, egli aveva accentuato il carattere della sua prima espe-

rienza, confidando soprattutto sui vecchi attori dai quali si attendeva al tempo stesso una maggiore espressione diretta e sottomissione. Per *Presidenten* Dreyer aveva — mosso sempre dal desiderio di un rigido realismo — abbandonato l'attrezzatura dello studio per sistemare l'azione in vecchie case di contadini di Lillehammer in Norvegia. Riprese poi tale iniziativa per *Vampyr,* realizzato in Francia in un villaggio abbandonato dalla sua popolazione.

E' ancora da questa preoccupazione della verità che deriva la ricerca della forma in *Giovanna d'Arco,* basata sui primi piani dei visi rivelatori di sentimenti profondi (forma tanto originale che non è mai stata ripresa), e la sua volontà, in netto contrasto con le tradizioni, di realizzare tutte le scene di quest'opera nell'ordine logico del loro concatenamento drammatico e del loro svolgimento sullo schermo, e in parte la sua proscrizione del trucco degli interpreti. Solo in parte però, perché Dreyer ritiene che in tutte le arti « l'essere umano è il fattore determinante ». Cosí in un dramma filmato le reazioni psichiche dei personaggi sono a suo parere piú importanti dell'azione esteriore.

A proposito della proscrizione del trucco, Dreyer ha notato: « Si è appreso ad apprezzare la bellezza di espressione del volto naturale, con le sue rughe e le sue imperfezioni. Gli attori dovrebbero essere scelti per la loro rassomiglianza mentale coi personaggi che devono rappresentare, in modo che si possa leggere i loro pensieri attraverso l'espressione dei loro visi. Se i tratti caratteristici di questi sono cancellati dal trucco, questa possibilità va perduta, e non ha bisogno di sottolineare il significato di ciò nel primo piano » (1).

La sensibilità e il senso visivo sono quanto mai evidenti in Dreyer. La sua finezza di intuizione psicologica gli permette di cogliere e ricomporre i piú piccoli moti. Egli identifica la sua visione con l'occhio soprannaturale della macchina da presa, e la trasposizione cinematografica è per lui come un riflesso naturale. In occasione del dramma della fanciulla di Domremy, questo automatismo visuale è stato causa di un curioso conflitto di ordine storico con l'Arcivescovo di Parigi, del quale parlerò piú innanzi.

Dall'unione di questa sensibilità e di questa acutezza del senso visivo, molte sequenze delle opere vecchie e recenti di Dreyer fanno da testimonianza, ma nessuna quanto quella — a mio avviso — del finale del quarto episodio di *Blade af Satans Bog* e di *Vredens Dag* che si sviluppano su piani molto dissimili, essendo accentuate nell'uno sul moto interiore, e nell'altro sull'atmosfera.

Montaggio analitico, montaggio visivo inteso in funzione del ritmo interiore e come ritmo composto in immagini e sequenze, servono costantemente l'intensità drammatica.

Come vedremo piú avanti, non senza sorpresa, l'atmosfera opprimente di *Vampyr* è il frutto inatteso di una esperienza fortuita, come tanto spesso è avvenuto nella cronaca delle scoperte di mezzi

(1) *Lidt om filmstil,* Politiken, Copenhagen.

cinematografici dopo George Méliès, ma altre note ci illuminano sul suo apporto alla formazione del linguaggio e dello stile filmico. I movimenti in profondità del campo cinematografico, la cui efficacia Welles, Wyler, Ford sembrano aver ritrovato negli ultimi anni, sia come qualità plastica sia come mezzo di linguaggio, sono già stati impiegati da Dreyer in un'epoca nella quale la tecnica fotografica non poteva usufruire dei mezzi odierni. La si scopre già in modo efficace nel terzo episodio di *Blade af Satans Bog* e in *Michael.* La ricerca di espressione drammatica e psicologica del quadro è una delle caratteristiche di *Glomdalsbruden.* In questo film le sequenze del tutto scure e le sequenze di una chiarezza dolce e di una luce vibrante, si succedono e si fondono secondo che abbiano per centro un personaggio o l'altro e il suo ambiente.

Davanti alla rivoluzione estetica provocata dal film sonoro e parlato, la posizione di Dreyer non ha piú oggi il senso radicale che aveva in *Vampyr.* Dall'accettazione del sonoro non soltanto della musica (della quale Dreyer ha fatto sempre un impiego moderato, tendente a limitarne il ruolo), ma delle parole usate soprattutto per il loro valore fonico e come contrappunto all'immagine, Dreyer è passato in *Vredens Dag* a un compromesso attraverso il quale, la parola s'impone drammaticamente (a prescindere da una o due eccezioni, cioè i frammenti segnalati piú sopra), non secondo un modo attraverso il quale il dialogo e l'immagine apportano allo stesso momento degli elementi dissimili sui fatti e caratteri in rapporto allo svolgimento dell'azione, ma secondo una forma in sincronismo colla parola e la plastica. Ciò che sappiamo di *Tvà Manniskor,* ci permette di credere che questa è adesso la via scelta deliberatamente da Dreyer.

Riconoscendo le possibilità offerte dal sonoro (1) Dreyer ha affermato la sua ostilità « alla tendenza che dà maggiore importanza al dialogo a detrimento dell'elemento visivo, in quanto il film si rivolge innanzi tutto agli occhi e l'espressione plastica penetra piú facilmente nello spirito dello spettatore che le parole » (2). Ma i fatti constatati qui sopra permangono e mi sembrano contraddittorî a questa posizione teorica. Un fatto resta tuttavia evidente a mio parere: la sincerità e la convinzione a tale proposito del realizzatore di *Tvà Manniskor.*

Tra le sue intenzioni di artista, le difficoltà tecniche, gli imperativi economici, Dreyer non ha mai esitato e fatto transazioni, per quanto tale atteggiamento possa essergli costato. Da ciò la sua posizione alquanto particolare nei confronti dei produttori e, indubbiamente, i suoi lunghi periodi di inattività e di silenzio, al tempo stesso perdita e guadagno per l'arte filmica (3).

(*Trad. di T. S.*) **Carl Vincent**

(1) *Film Review,* n. 3 1937, Londra.
(2) *Lidt om Filmstil,* Politiken, 2 dicembre 1943, Copenhagen.
(3) Ringrazio il Signor Riccardo Ceppi per le traduzioni dal danese riportate in questo studio.

Filmografia ragionata

Film di finzione drammatica.

Praesidenten (*Il Presidente della giuria*) - *sceneggiatura*: Carl. Th. Dreyer, *dall'opera omonima del romanziere austriaco Karl-Emil Franzos* - *fotografia*: Hans Vaage - *scenografia*: Carl-Th. Dreyer - *attori*: Il Presidente della Corte, Karl Victor von Scendlingen: Halvard Hoff; suo padre: Elith Pio; suo nonno: Karl Meyer; Maika: Jacoba Jessen; Franz e Brigitte, servitori del Presidente: Hollander Helleman e Fanny Peterson; Victorine figlia del Presidente: Olga Raphael-Linden; l'avvocato Berger, suo difensore: Richard Christensen - *produzione*: Nordisk-Film 1918 - *prima proiezione*: Panoptiekonteatret, Copenhagen, 9 febbraio 1920.

Un giovane nobile seduce una ragazza d'umili condizioni e la abbandona. A distanza di anni, divenuto magistrato, egli presiede la corte dinanzi alla quale compare una giovinetta accusata di infanticidio. Nel corso del dibattito egli si rende conto che l'imputata è sua figlia, nata da quella lontana avventura. Conscio della responsabilità che a suo tempo si era rifiutato di assumere, egli l'aiuta a salvarsi e si punisce suicidandosi.

La trama di questo primo film non è esente da facili spunti melodrammatici, tara di quasi tutti i soggetti dell'epoca. La trasposizione, attraverso finali che minimizzano questa caratteristica si allontanano dalla convenzione a mezzo della loro drammaticità. Il « flashback » o ritorno indietro, nell'alternativa tra il passato e il presente, è trattato con intelligenza e abilità. La ricerca di spunti originali visivi e di montaggio è frequente. Dreyer introduce in una scena dei fatti simbolici per mettere in evidenza le reazioni spirituali dei protagonisti. Infine, l'introduzione dei « tipi », cioè degli interpreti presi tra la folla e personificati nei vecchi personaggi, dà una prima giustificazione alle teorie formulate in seguito dai registi sovietici.

Blade ad Satans Bog (*Fogli del libro di Satana*) - *sceneggiatura*: Edgard Höyer, (*da un romanzo di* Marie Corelli), *revisionata da* Carl-Th. Dreyer (1) - *fotografia*: George Schnéevoigt - *scenografia*: Carl-Th. Dreyer, *con la collaborazione tecnica di* Axel Bruun *e* Jens G. Lind - *attori*: Satana: Helge Nisen; 1. *In Palestina*: Gesù: Halvard Hoff; Giuda: Jacob Texière; gli apostoli: Erling Hansson (Giovanni) Landskabsmaler Hermansen, Tomrer Weizel, Gogbinder Gylche, Snedker Wilh Jensen, ecc. 2. *L'Inquisizione*: Don Gomez: Hollemann; Isabella, sua figlia: Ebon Strandlin; Don Fernandez: Johannés Meyer; la governante: Nalle Holden. 3. *La Rivoluzione Francese*: Maria Antonietta: Tenna Kraft; Contessa di Chambord: Emma Wiehe; Ginevra, sua figlia (un tipo di giovane francese); Giuseppe, servitore dei Chambord e commissario politico: Elith Pio. 4. « *La Rosa rossa di Finlandia* » (rivoluzione dell'Indipendenza finlandese 1918) Paave Rahja, capostazione: Carlo Wieth; Siri, sua moglie: Clara Pontoppidan; Raustaniemi, operaio della stazione: Carl Hildebrant; Naina: Karina Bell - *produzione*: Nordisk-Film, Copenhagen - *prima rappresentazione*: Paladsteatret, Copenhagen, 24 gennaio 1921.

L'argomento è tratto da una leggenda il cui eroe è Satana, e si divide in quattro episodi. Nel primo Satana appare come un fariseo che suggerisce a Giuda il tradimento di Cristo.

La seconda parte si svolge durante l'Inquisizione spagnola. Un monaco desidera Isabella, figlia di un nobile che si ocupa di astronomia. Satana gli con-

---

(1) Aftontidningen, Stockholm, 8 e 9 Dicembre 1948.

siglia di sbarazzarsi del padre, denunciandolo al tribunale dell'Iquisizione. Il nobile viene accusato di eresia, torturato e ucciso. Poco dopo Isabella stessa viene accusata dagli Iquisitori, ma si dichiara innocente. Satana consiglia al monaco la prova della tortura, essendo più importante la salvezza dell'anima della fanciulla che non la salvezza del suo corpo. Il monaco si lascia convincere e va al di là dei consigli di Satana, violentando Isabella e mandandola in seguito al rogo. Nel terzo episodio, il Conte di Chambord, che sta per essere arrestato dai *sans-culottes*, affida la protezione di sua moglie e di sua figlia Ginevra a un suo servitore. Questi nasconde le due donne, travestite, in un piccolo albergo. Satana appare nella veste di un commissario della Convenzione e incita il servitore a tradire le sue padrone. L'uomo si rifiuta, soprattutto perché ama Ginevra, e prepara la loro fuga. Poche ore prima di questa fuga, un sordomuto zoppo, seconda incarnazione di Satana, depone sul tavolo del procuratore del Tribunale rivoluzionario una denuncia del piano. Le Chambord sono arrestate e mandate alla ghigliottina. Il sordomuto riappare e dà d'intendere che è stato il servitore a scrivere la denuncia, e quest'ultimo accetta l'infamia morale per salvarsi la vita.

Il quarto episodio ci riporta ai giorni della guerra di liberazione finlandese, nel 1918. In una stazione ferroviaria, situata al confine della zona occupata dall'armata rossa e sotto le truppe nazionaliste finlandesi, un capostazione vive felice con la moglie e due figli. Un emissario russo, che non è altri che Satana, gli detta un messaggio telegrafico da trasmettersi alla vicina stazione occupata dalle truppe bianche. Rendendosi conto che il messaggio prepara un'imboscata, egli rifiuta di trasmetterlo e i rossi lo fucilano. Satana, che si nasconde nelle vesti dell'emissario, si sforza di indurre sua moglie, con promesse e minacce, a inviare il messaggio. Ella pure rifiuta, e dopo che i suoi figli sono stati uccisi per rappresaglia, ella si trafigge il cuore con un coltello. Questi quattro episodi, tre vittorie e una disfatta di Satana, sono collegati tra loro dalle loro conseguenze sull'eternità della maledizione di Satana.

E' dopo aver visto una sera del 1918 il film *Intolerance* di Griffith, su invito di Fredè Skaarup, e dopo aver errato a lungo per le strade deserte di Copenhagen, che Dreyer ebbe l'idea di un film illustrante un tema unico attraverso episodi paralleli e successivi. L'opera che ne è sorta collega il realismo ricano. Vi si scopre una grande cura alla fantasmagoria satanica e ricorda nella costruzione il film del regista amenella composizione delle immagini, la ripartizione del bianco e nero, il giuoco delle luci e dei notevoli primi piani, spesso centrati sull'espressione degli occhi dei personaggi. Già si nota il principio che Dreyer erigerà a sistema nella *Passione di Giovanna d'Arco*. D'altra parte, si rilevano impieghi molto significativi del movimento in profondità nel campo fotografico, che raggiungono, in modo originale, effetti paralleli a quelli del montaggio.

Quest'ultimo è quanto mai efficicace, sia dal punto di vista drammatico che da quello puramente visivo, e l'interpretazione, soprattutto nel caso di Clara Pontoppidan e di Helge Nissen, è di una semplicità ed accuratezza piena di sfumature.

Praesteenken (*Il quarto matrimonio della signora Margherita*) *sceneggiatura*: - Carl. Th. Dreyer, *da una novella di* Kristofer Janson - *fotografia*: George Schneevoigt; *attori*: Margaret Pedersdotter, vedova del Pastore; Hildur Carlberg; Sefren: Einar Rod; Kari, sua fidanzata: Greta Almroth; canditati pastori: Olaf Aukrust e Kurt Welin; Steinar e Gunver, servitori: Emil Helsengreen e Mathilde Nielsen; il campanaro: Lorentz Thynolth - *produzione*: Svensk Filmindustri, Stoccolma - *prima rappresentazione*: «Rialto», Stoccolma, 4 ottobre 1920.

Per assicuarsi una carica ecclesiastica, un giovane laureato in teologia sposa la vedova del precedente pastore, la quale ha già sepolto tre mariti e si avvia allegramente verso i 90 anni. Egli porta con sé in canonica la sua fidanzata, facendola passare come sua sorella. Quando, dopo diverse macchinazioni contro la vita della vecchia, i due amanti sono obbligati a confessarle tutto, essa cerca la morte.

L'influenza di Sjöström e di Stiller, i due maestri del cinema svedese, si manifesta in quell'epoca non soltanto nel cinema scandinavo, ma anche su tutto il cinema dell'Europa Occidentale. E' naturale che essa abbia condotto Dreyer a Stoccolma e agito fortemente sulla sua personalità. Il realismo d'atmosfera, di verità umana, di semplicità di interpretazione che gli svedesi mettono al servizio del dramma, che si svolse in gran parte in esterni di natura impressionanti, vengono riportati da Dreyer a un'atmosfera di intimità e a un'azione spesso intessuta di umorismo. Per ottenere il realismo di atmosfera di questo film che si svolge nel XVII secolo, Dreyer si porta nei vecchi casolari di campagna del Museo folkloristico di Lillehammer in Norvegia, e non esita a reclutare alcuni degli interpreti tra i vecchi pensionati di un ospizio, affidando la parte principale, quella della vedova, a Hildur Carlberg, di 77 anni. Questo sforzo di ottenere il verismo si rivela parallelo al tentativo di infondere all'opera una poesia familiare e, in certi momenti, il lirismo della natura. Queste qualità stilistiche sono piú evidenti, in *Praesteenken,* che la ricerca dell'originalità nella forma.

Altra caratteristica, alquanto accentuata, è l'umorismo, che è triste e nasce soprattutto dalle reazioni imbarazzanti di fronte alla sofferenza e le noie.

Elsker Hverandre (*Il faut s'aimer les uns les autres - The Stigmatized*) - *sceneggiatura*: Carl. Th. Dreyer, *da un romanzo di* Ange Madelungs « Die Gezeichneten » - *fotografia*: Friedrich Weinmann - *scenografia*: Jens G. Lind - *consulenti artistici*: Prof. Krol, per l'atmosfera russa, e Victor Aden - *attori*: Hanne-Liebe: Polina Piekowska; l'avvocato Jacob Segal, suo fratello: Vladimir Gaidarow; Alexandre Krasnew, studente: Thorlief Reis; Fedja: Richard Boleslawsky; il commerciante Suchewersky, suo padre: Duwan; Klimow, il provocatore: Johannes Meyer - *produzione*: Primus Film, Berlin - *prima rappresentazione*: Paladsteatret, Copenhagen, 7 febbraio 1922.

Hanne-Liebe, un'adolescente ebrea, vive con sua madre in una cittadina russa, ai tempi di una nuova ondata di antisemitismo. Durante una passeggiata col suo amico Alessandro, studente russo, attraverso la campagna, alla vigilia della partenza di costui per S. Pietroburgo, ella scopre per caso una giovane coppia che si ama senza ritegno. Il ragazzo, figlio dell'animatore locale della lotta antisemita, si affretta ad accusare i due giovani dello scandalo di cui egli stesso e la sua compagna si sono resi colpevoli. Hanne-Liebe è cacciata con ignominia dal liceo, e parte per S. Pietroburgo dove ritrova il fratello maggiore, Alessandro, avvocato. Questi fa parte di un complotto politico, viene scoperto ed arrestato. La sua amicizia per Hanne-Liebe compromette quest'ultima, che viene a sua volta arrestata. Il fratello riesce a farla scarcerare, a condizione che ella ritorni alla sua città natale. All'arrivo sua madre muore e subito dopo scoppia un *pogrom.* Suo fratello accorre, ma viene ucciso. Alessandro, che ha potuto scappare di prigione, la salva al momento che il suo persecutore sta per farle violenza. Insieme essi si allontanano dalla cità.

Dalla Svezia Dreyer era passato in Germania. E' a Berlino che realizzò *Elsker Hverandre,* con un complesso internazionale comprendente polacchi, russi emigrati, danesi, norvegesi, tedeschi. La caratteristica predominante di questo nuovo film è il realismo della descrizione degli ambienti ebrei e slavi, e il verismo dei caratteri. Al realismo del quadro risponde un verismo tecnico, altrettanto marcato. Nuovamente Dreyer ha fatto appello ai « tipi » e ha sfruttato angoli dei quartieri ebrei di Berlino.

Der var Engang (*Il était une fois*) - *sceneggiatura*: Carl. Th. Dreyer, *da una fantasia di* Holger Drachmans - *fotografia*: George Schnéevoigt - *scenografia*: Jens G. Lind - *attori*: La principessa: Clara Pontoppidan; Il Principe: Svend Methling; il Re: Peter Jerndorff; Kaspar Roghat: H. Ahnfeldt-Ronne; servitori: Karen Poulsen, Gerda Madsen, Schieler-Linck, Torben-Meyer, Musse Scheel - *produzione*: *Sephus Madsen,* Copenhagen - *prima rappresentazione*:

Paladsteatret, Copenhagen, 3 ottobre 1922.

L'ereditiera di Illirie riceve gli omaggi di numerosi pretendenti. Ella li sdegna tutti. Il Principe di Danimarca, che è stato pure rifiutato, penetra durante la notte, travestito da porcaro, nell'appartamento dove ella dorme. Il porcaro la tratta con durezza fin tanto che essa non abbandona la sua alterigia e rileva la sua dolcezza naturale. Allora scopre la sua identità, e l'avventura termina in gioia e letizia.

Questa fantasia comica appare un film eccezionale nell'opera di Dreyer. Ritornato in Danimarca, a causa della situazione provocata in Germania dall'inflazione, Dreyer lo realizzò, pare, senza impegnarvi troppo la sua personalità. A tale proposito egli ha dichiarato: « Questo film mi ha data un'amara lezione: non si costruisce un film solamente su un ambiente e sui sentimenti lirici. Quando l'azione avrebbe dovuto aumentare in intensità dramatica e culminare in una lotta tempestosa fra l'uomo e la donna, tutto era calmo e placido come una giornata senza vento. Ho appreso pure che gli uomini s'interessano soprattutto agli uomini ».

Michael - *sceneggiatura*: Dreyer *e* Théa von Harbou, *dal romanzo dello scrittore danese* Herman Bang - *fotografia*: Karl Freund *e* Rudolf Maté - *scenografia*: Hugo Haring - *attori*: Il Maestro Claude Zoret: Benjamin Christensen; Eugène Michael: Walter Slezak; Principessa Lucia Zamikof: Nora Greger; Adelsskjold: Alex. Murski; la signora Adelsskjold: Grete Mosheim; il critico Swift: Robert Garrison; Duca di Montieu: Didier Aslan - *produzione*: Decla Bioscop - Ufa (Pommer) Berlin - *prima rappresentazione*: Ufa-Theater, Kurfürstendamm, Berlin, 26 settembre 1924.

Il pittore Claude Zoret ha adottato Michele, suo modello ed allievo. Chiude volentieri gli occhi su tutte le marachelle del giovane, che gli sono rivelate da un amico, il critico Swift: amori facili e spese folli. Michele corregge felicemente una tela del maestro e lo fa rivelare maliziosamente. Si invaghisce di una donna, e per procurarle del denaro è indotto a derubare il suo benefattore e ad abbandonarlo. Zoret gli perdona, e lo salva persino dall'infamia. Ma il dolore lo mina; si sente morire e fa il testamento a favore dell'allievo ingrato. Pur essendo informato di quest'ultimo atto di generosità, Michele non accorre al suo capezzale ed è Swift a rimanergli accanto, raffigurante la vera ámicizia.

Ritornato in Germania, Dreyer subí profondamente l'influenza della cosiddetta tendenza del « Kammerspiel », che pone in rilievo l'analisi psicologica piú che l'azione esteriore. Egli appoggia il suo stile talvolta sulla mimica facciale, talvolta su dettagli di atmosfera. Impiega nuovamente, assistito da due dei migliori operatori del momento, il movimento in profondità del campo fotografico. Nell'interpretazione si può scoprire Benjamin Christensen, il regista di *Haxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*).

Du Skal aere din Hustru (*L'angèlo del focolare*) - *sceneggiatura*: Carl-Th. Dreyer *e* Svend Rindom, *dall'opera teatrale di* Svend Rindom « Tyrannes Fald » - *fotografia*: George Schèevoigt - *scenografia*: Carl-Th. Meyer - *attori*: Victor Frandsen: Johannées Meyer; Ingrid, sua moglie: Astrid Holm; i figli: Karin Nellemose, Aaage Hoffmann, Byril Harvig; Mads, la vecchia nutrice: Mathilde Nielsen; la signora Krigger, madre di Ingrid: Clara Schönfeld; la donna a ora: Petrin Sonne - *produzione*: Palladium, Copenhagen - *prima rappresentazione*: Paladsteatret, Copenhagen, 5 ottobre 1925.

Un matrimonio apparentemente mal riuscito: il marito spaventosamente egoista, la moglie dolce e buona fino all'assurdo sacrificio. L'uomo tiranneggia la moglie e i figli col suo costante despotismo. Una vecchia nutrice, piena di buon senso e di malizia, si assume il compito di domare il signore e padron di casa, dopo aver allontanato, per ragioni di salute non simulate, la sposa schiava. Ella mette a posto il tiranno e la donna ritorna

felice ritrovando il suo focolare, i figli e il marito ammansito.

Questo film segna il ritorno di Dreyer a Copenhagen. L'influenza del *Kammerspiel* si rileva sempre piú nettamente. *Du Skal aere din Hustru* è un'analisi minuziosa dell'egoismo, semplice nella sua drammaticità e di estrema sincerità nell'osservazione e finezza di suggestione. L'atmosfera è di un verismo assoluto. Dreyer si serve di certi dettagli — una gabbia di uccelli, una lampada, un focolare — come di personaggi del dramma, conferendo ad essi un significato simbolico e al tempo stesso utilizzandoli per notevoli effetti plastici. L'interpretazione è di una semplice e intensa verità. Mathilde Nilsen rappresenta la tendenza di Dreyer a fare appello ad attori anziani. Il successo nell'Europa occidentale di questo film, la cui realizzazione era costata solo 100.000 corone, fu vivissimo, e contribuí, insieme a *Korkarlen* (*Il carro fantasma*) di Sjöström e a *Heer Arnes Pengar* (*Il tesoro di Arne*) di Stiller, a stabilire la meritata fama del cinema scandinavo. A Parigi venne programmato in 57 cinematografi, e questo successo condusse all'invito rivolto a Dreyer di realizzare un film in Francia.

Glomdalsbruden (*La Mariée de Glomsdal*), *tema drammatico tratto dal romanzo di* Jacob Bréda Bulls *fotografia*: Einar Olsen - *attori*: Ola Glomsgaarden: Stub Wiberg; Berit, sua figlia: Teve Tellback; Jacob Braaten: Herald Stormoen; Tore, suo figlio: Einar Sissener *produzione*: Victoria-Film Oslo - *prima rappresentazione*: Admiral Palads e Carl Johan Teatret, Oslo, 1 Gennaio 1926.

Il figlio di un contadino povero e la figlia di un contadino ricco si amano. Il padre della giovane si oppone al matrimonio desiderato. Il loro idillio viene contrariato in tutti i modi, ma alla fine, dopo un salvataggio della giovane in pericolo, essi riescono a superare tutti gli ostacoli che si erano opposti alla loro unione.

Film norvegese-svedese, *Glomdalsbruden* è il solo film di Dreyer realizzato senza una sceneggiatura scritta. I dettagli dell'azione e lo stile stesso furono improvvisati durante la ripresa, sullo schema del romanzo. Dreyer passa, dallo sfruttamento della plastica intimista, a quello della natura. E' nello stesso tempo come una lontana eco della scuola scandinava e un singolare adattamento delle idee dell'espressionismo decadente e del *Kammerspiel*.

Dreyer dà alle immagini un carattere simbolico, come ho già fatto rilevare altrove. La trama, nella quale si indovina una specie di problema sociale, è semplice, i caratteri sono lineari. Il finale — l'eroina salvata dal suo amante dai flutti di un torrente — è realizzato secondo un ritmo alla Griffith.

La Passion de Jeanne d'Arc (*Vie et mort de Jeanne d'Arc*) - *sceneggiatura di* Carl-Theodor Dreyer - *consulente storico*: Pierre Champion - *assistenti alla regía*: Ralf Holm e Paul la Cour - *scenografia*: Hermann Warm *e* Jean Hugo - *fotografia*: Rudolf Maté *con l'assistenza di* Kotula *attori*: Giovanna: Falconetti; il Vescovo Cauchon: Eugène Sylvain; Loyseleur: Maurice Schutz; Jean Beaupere: Rovet; Jean d'Estivet: André Berley; Massieu: Antonin Artaud; i giudici: A. Lurville, J. Arnna, Mihalesco, R. Narlay, Henri Maillard, Michel Simon, J. Ayme, J. d'Yd, L. Larive, H. Gauthier, P. Jorge - *produzione*: Société Générale de Films, Paris - *prima rappresentazione*: Paladsteatret, Copenhagen, 21 aprile 1928.

Giovanna d'Arco, prigioniera degli inglesi, compare davanti a un tribunale presieduto da Cauchon, vescovo politico corrotto. Essa risponde con semplicità alle domande dei giudici, evitando i tranelli coi quali essi si sforzano di perderla. Un giudice si alza per difenderla ed è espulso dai soldati di Warwick, il governatore inglese, e Giovanna è ricondotta nella prigione e insultata dai guardiani. Il giudice Loyseleur si introduce nella prigione fingendo di esserle amico, e le legge una finta lettera di Carlo VII mentre Cauchon, nascosto li sta a spiare. La manovra fallisce e il vescovo dà ordine di preparare la tortura. L'ordine stesso è solo un'intimidazione per far

confessare Giovanna di essere sotto l'influenza di Satana. La minaccia risulta vana, ma Giovanna sviene ed è preda alla febbre. Gli inglesi, non volendo perdere gli eventuali benefici di una ritrattazione, la fanno curare, mentre Cauchon continua i suoi interrogatorî al suo capezzale. Poi il processo riprende con nuove minacce. Il giudice Erard insiste perché Giovanna firmi un'abiura. In questo si leva un grande tumulto: la folla, desiderosa di salvare Giovanna, la incita a firmare. Warwick fa un cenno al boia. Il giudice Massieu porge a Giovanna il foglio contenente l'abiura. Giovanna, la cui mano è guidata da Loyseleur, traccia una croce. La folla esulta. Giovanna è salva, ma condannata all'ergastolo. Ritornata nella sua cella, si rimprovera la sua debolezza, mentre la folla viene dispersa con violenza dai soldati e si sparpaglia nella campagna. Cauchon ritorna nella cella di Giovanna e essa in sua presenza rinnega la abiura. Ella è perduta. Il giudice Ledvenu le annuncia che morirà sul rogo. Giovanna si confessa e comunica. Il popolo, avvisato della sua ritrattazione e del supplizio conseguente, affolla la piazza dove si eleva il rogo. Giovanna arriva. I giudici prendono posto su un'alta tribuna. Loyseleur si distacca dal gruppo e viene a chiedere perdono a Giovanna. Il giudice Midi pronuncia un'allocuzione. La folla è muta, sospesa alle labbra di Giovanna. Un inglese impartisce un ordine ai boia. Giovanna sale sul rogo. Le fiamme crepitano. Giovanna grida: « Gesú! ». Ad un cenno di Warwick i soldati caricano selvaggiamente la folla. Il rogo non è piú che una fiamma.

A seguito del successo riportato in Francia da *Du Skaal aere din Hustru*, una compagnia francese di produzione, la Société Générale de Films, invita Dreyer a realizzare un film in Francia. Gli propone come tema il destino di una eroina storica: Caterina de' Medici, o Maria Antonietta, o Giovanna d'Arco. Dreyer sceglie la tragedia della pulzella d'Orléans. Aiutato dallo storiografo Pierre Champion, schizza l'andamento drammatico della sceneggiatura, poi stabilisce il *treatment*, limitando il dramma di Giovanna al processo e alla morte. La pulzella appare come una povera contadina, ingenua e visionaria, indifesa dinanzi ai giudici, tremante al cospetto della morte, e molto vicina d'altronde alla Giovanna di Anatole France. Si è generalmente attribuita la sceneggiatura a una collaborazione tra Dreyer e lo scrittore francese Joseph Delteil. I documenti francesi a noi conosciuti, come pure tedeschi, danesi e belgi pubblicati in occasione della prima rappresentazione del film, e cosí pure i testi in principio di questo, hanno accredidato questo errore dovuto alla società produttrice. In effetti Dreyer ha elaborato da solo la sceneggiatura, secondo la quale fu realizzato il film, e l'opera letteraria di Delteil intitolata « La Passion de Jeanne d'Arc » è posteriore a questa. L'errore va attribuito al fatto che la « Société Française de Films » aveva acquistato i diritti di una novella di Delteil su Giovanna d'Arco, della quale, d'accordo con Dreyer, aveva primitivamente nutrito l'intenzione di utilizzare qualche dettaglio (1).

L'azione concentra in un'ora e mezza avvenimenti storici avvenuti durante un anno e mezzo, e si attiene all'unità di luogo. Tutto il film si svolge in quattro scene.

L'influenza del *Kammerspiel* si rileva ancora in Dreyer, e il film, pur essendo legato ai canoni della tragedia classica — unità d'azione, di tempo, di luogo — è di un'estrema originalità di forma. Lo stile è un po' lento e insistente. Egli respinge ogni gerarchia d'interpretazione, e dominano i primi piani dei volti, la stilizzazione delle scene, l'eliminazione dei dettagli superflui di ambiente, l'impiego di espressioni che sottolineano non il dramma oggettivo delle immagini, ma il dramma interiore, soggettivo, delle anime. Tende innanzi tutto alla scoperta della verità psicologica. Contrariamente a quanto si possa credere a prima vista, si rivela flessibile, preciso, semplice, e ben compie la arte di personalizzazione della visione che Dreyer attribuisce, come ho già detto, allo stile in generale.

Per la stilizzazione della scenogra-

---

(1) Lettera di Dreyer all'autore del 31 dicembre 1948.

fia, Hermann Warm — che, nel 1919, era stato, con Reimann e Roehrig lo scenografo di *Caligari* di Robert Wiene — e di Jean Hugo, si ispirarono alle miniature di un manoscritto del XV secolo: « Le Livre des Merveilles », usando anche della prospettiva illusionistica del Mantegna.

All'epoca della realizzazione, si è parlato spesso d'una censura esercitata dall'Arcivescovo di Parigi che avrebbe richiesto — non si sa in virtú di quale diritto se non quello del tacito consenso del produttore e del realizzatore — la modifica di varie scene. In realtà se l'arcivescovo di Parigi inviò un suo rappresentante nello stabilimento per controllare la realizzazione, il suo intervento sembra si sia limitato allo spostamento di un semplice dettaglio. Dreyer stesso mi ha precisato: « L'Arcivescovo di Parigi fece una sola obiezione per una scena nella quale il sacramento della comunione è offerto a Giovanna mortalmente ammalata nel caso che ella si riconosca colpevole di eresia. Io mostravo il cler con l'ostia e il calice in mano per indurre Giovanna in tentazione ». E' esatto che i preti promisero a Giovanna il sacramento in caso di ritrattazione, ma non è esatto che le presentarono l'ostia e il calice. L'arcivescovo protestò per tale particolare. Era mia intenzione di realizzare la scena plasticamente, di visualizzare la tentazione e ritenevo che non ci fosse alcuna differenza tra la tentazione verbale e la tentazione visiva. Il senso sarebbe stato inalterato. Ma dal lato formale l'Arcivescovo aveva ragione (1).

La realizzazione di *La Passion de Jeanne d'Arc* costò 7 milioni di franchi francesi, un costo eccezionale per quei tempi. La Casa produttrice non poté far fronte ai suoi impegni nei confronti di Dreyer, e questi dovette farle causa. Non è esatto che ci fu un urto per ragioni artistiche.

Il negativo originale del film fu distrutto durante un incendio del laboratorio della Ufa a Berlino. Tuttavia si poté stampare un controtipo da un positivo senza tagli e figura oggi nel catalogo della « Cinémathèque Française ».

L'era del Sonoro.

Vampyr (*L'étrange aventure d'Allan Gray*) - *sceneggiatura di* Carl-Th. Dreyer *e di* Christen Jul, *da un romanzo di* Shéridan le Fanus « In a glass Darkly », *molto liberamente adattato* - *fotografia*: Rudolf Maté, - *assistente*: Louis Née - *scenografia*: Herman Warm-Son: Hans Bittmann - *dialogo*: Paul Falkenberg - *musica*: Wolfgang Zeller - *attori*: Allan Gray: Julian West (pseudonimo di Nicolas de Gunzburg); il castellano: Maurice Schutz; le figlie Gisèle e Léone: Réna Mandel e Sybille Schmitz; il medico: Jan Hieronimko; la vecchia donna vampiro: Henriette Gérard; il vecchio servitore: Albert Bras; sua moglie: N. Babanini; l'infermiera: Jane Nora - *produzione*: Carl-Th. Dreyer - *prima rappresentazione*: Ufa-Theater, Kurfürstendamm, Berlino, 6 maggio 1932.

Allan Gray sogna: il villaggio di Courtempierre vive nel terrore di una catena di assassini lenti e strani. Degli esseri giovani e deboli, assaliti nel sonno, muoiono esangui. Allan Gray, passando per Courtempierre, è costretto a fermarsi la notte in un albergo. Dalla finesta della sua camera assiste all'assassinio del castellano del luogo, ucciso a mezzo di un fucile da un contadino storpio. Il morto è il padre di due giovanette: Léone e Gisèle.

Léone è una delle ultime vittime del misterioso dissanguatore. Essa non reagisce dinanzi alla morte che la minaccia. Sua sorella Gisèle viene minacciata a sua volta. Aiutato da un vecchio servitore del castellano che ritrova tra le carte del suo padrone un vecchio documento che tratta di vampiri, del loro potere e del modo in cui renderli inoffensivi, Allan Gray scopre che il mostro che tiene Courtempierre nel terrore è una vecchia donna morta, la quale con la complicità di due uomini da lei costretti a servirla (lo storpio assassino e il medico del villaggio) esce di notte dalla tomba per succhiare il sangue delle

(1) Comunicazione di Carl Dreyer all'autore datata 18 aprile 1948.

sue vittime. All'alba il domestico trafigge il cuore del vampiro con una barra di ferro e la inchioda alla bara, come prescritto dal documento. E il maleficio è cosí dissipato, mentre i due complici del vampiro espiano i loro crimini con una morte accidentale ed atroce.

Nel 1931 Dreyer, avendo vinto il processo intentato alla Société Générale de Film, e refrattario ad una nuova collaborazione con un produttore, pensa di assumersi la responsabilità materiale ed artistica di un nuovo film. Incontra in quel perioro un giovane mecenate olandese, Nicolas de Gunzburg, della famiglia Rotschild, che finanzia con entusiasmo il progetto del *Vampyr,* al quale apporta pure la sua collaborazione di interprete.

Vampyr è realizzato in un villaggio morto — uno di quei villaggi il cui destino è stato raccontato da Jean Giono — villaggio abbandonato dalla sua popolazione. Ancora una volta Dreyer impiega essenzialmente scenografie realiste e fa appello a « tipi » per incarnare i personaggi di questo dramma pesante e fantastico: all'infuori di Sybille Schmitz, artista teatrale tedesca il cui primo film è il *Vampyr,* e di Maurice Schutz, tutti gli interpreti sono scelti per le loro possibilità di caratterizzazione diretta, dal giornalista polacco Jan Hieroninko (il medico) fino all'ultima comparsa. Nell'abbordare il film sonoro, Dreyer si arresta ad una forma di espressione nella quale la musica, i suoni e le parole hanno un ruolo complementare — certe scene sono ancora concepite in funzione del muto — e sono impiegate soprattutto per il loro valore fonico e come contrappunto di tensione drammatica dell'immagine. Sembrano persino di avere subito una deformazione tonale, come la parte plastica.

L'elemento fantastico è messo in valore dalla concezione generale della sceneggiatura, il montaggio, l'intervento del sonoro, ma soprattutto dalle immagini cui i bianchi e i neri tendono verso una gamma di grigi « flons ».

E' curioso di notare che lo stile plastico di *Vampyr* è il risultato di una specie di caso. « Non avevamo ancora presa una decisione definitiva in merito allo stile, e facevamo dei tentativi » ha scritto Dreyer (1). Avvenne, fortunatamente, che un provino fu rovinato a causa di una luce falsa. Il finanziatore del film l'operatore Maté ed io, passammo la scena allo schermo e trovammo che era tanto bella (attraverso la sua bruttezza fotografica), e cosí favorevole all'atmosfera del film, che decidemmo finalmente di approfittare dell'errore e di scegliere il tono del provino rovinato come stile del film ».

Sul processo in seguito al quale si riprodusse la « falsa luce » ho interrogato Dreyer. Egli intende mantenere il segreto, ma Ebbe Neergaard precisa in « En Filminstruktor Arbeide » che « Maté scoprí che quando metteva dinanzi all'obiettivo un pezzo di tulle nero, ed il sole (o in interno un proiettore) lo illuminava, esso agiva come una grigia nebbia, e la fotografia aveva il tono desiderato » (2).

Vredens Dag (*Dies Irae*) - *sceneggiatura*: Carl-Th. Dreyer, Poul Knudsen, Magens Skot-Hansen, *tratto dal dramma* « Anne Pedersdotter » *dello scrittore norvegese* Wiers Jenssen - *fotografia*: Carl Andersson - *scenografia*: Eric Aes - *musica*: Poul Schieberck - *attori*: Absalon: Thorkild Roos; Anne: Lisbeth Movin; Martin: Preben Lerdorff; Merete: Sigrid Neiiendam; Herloffs Marte: Anne Svierkier - *produzione*: Palladium Film, Copenhagen - *prima rappresentazione* 13 novembre 1943, World Cinema, Copenhagen.

Per debito di gratudine d'aver salvato sua madre dal rogo, perché accusata di stregoneria, la giovane Anne sposa il vecchio pastore Absalom. Nasce un amore disperato tra lei e il figlio del primo letto di Absalom, Martin. Questo amore folle, e la sete di maternità, spingono Anne a mettersi contro il marito. Essa gli rimprovera di averla sacrificata, e gli rivela di aver desiderato la sua morte. Questa

---

(1) Lettera all'autore in data 16 ottobre 1948.

(2) Athéneum, Copenhagen, 1940.

confessione uccide Absalom, la cui morte appare singolare. Ai funerali Martin vuole allontanare i sospetti con una dichiarazione solenne al cospetto della bara. Ma la vecchia madre di Absalom, Merete, che odia Anne, la accusa di omicidio e di stregoneria. Martin, pusillanime, si schiera immediatamente dalla parte della nonna. Per Anne tutto crolla in quel momento, ed essa si dichiara colpevole di omicidio e di stregoneria, e si avvia rassegnata al rogo.

Dopo il *Vampyr* comincia il lungo silenzio di Dreyer, un silenzio di undici anni, a proposito del quale ho parlato dettagliatamente in precedenza. *Vredens Dag* rompe il silenzio. Nel frattempo la posizione di Dreyer di fronte all'impiego dell'espressione sonora ha subíto un'evoluzione, come ho già fatto rilevare, ed egli cerca il suo tema in un dramma, che gli permetta di affermare nuovamente il suo attaccamento allo spirito del « Kammerspiel ». *Vredens Dag*, male accolto in Danimarca, ha suscitato invece vivissimo interesse nell'Europa Occidentale, in Italia e negli Stati Uniti. In Danimarca — dove è stato realizzato durante l'occupazione tedesca, e in Gran Bretagna — gli si è attribuito un significato inesatto sul simbolo della « resistenza ». Questo è senza fondamento secondo Dreyer stesso.

Nell'insieme lascia trasparire la sua origine teatrale, ma al contempo è una nuova testimonianza dell'arte plastica e dell'arte di espressione psicologica di Dreyer, della sua poesia insinuante, della sua violenza drammatica contenuta. Come in *Giovanna d'Arco*, Dreyer ha proibito il trucco ai suoi interpreti e ha condotto l'azione nell'ordine di concatenamento logico.

In seguito alle discussioni provocate a Copenhagen a proposito di questa opera, Dreyer ha scritto (1): « La trama e la sceneggiatura di *Vredens Dag* hanno determinato il suo ampio ritmo ininterrotto. Ma questo stile tende anche a due altri scopi. Esso esprime il ritmo dell'epoca e sottolinea il « complesso » al quale tendeva l'autore e che ho cercato di esprimere nel film. Desideravamo di tener conto non tanto dell'azione esteriore quanto della esposizione dei conflitti intimi psicologici. Ora il piú grande pericolo nel trattare in un film tali conflitti è la tentazione di ricorrere ad elementi drammatici superficiali... I punti culminanti di un dramma sono sovente dei momenti di silenzio... La tensione nascosta si rivela solamente al momento nel quale si precisa la catastrofe. La tensione latente, l'orrore in agguato, che erano lo sfondo della vita di ogni giorno nella Danimarca, nel XVIII secolo, erano gli elementi che desideravo ritrarre. Alcuni potranno pensare che il soggetto richiedeva uno sviluppo piú violento dell'azione. Ma guardatevi attorno e vedrete come sono poco drammatiche e comuni le piú grandi tragedie della vita reale. Questo è forse l'aspetto piú tragico della tragedia ».

(1) « Lidt am Filmstil » Politiken, Copenhagen, 2 dicembre 1943.

Tvà Manniskor (*Deux êtres humains*) - *sceneggiatura di* Carl Th. Dreyer *e* Edwin Martin, *da uno spunto dato da* W. O. Somin - *fotografia*: Gunnar Fischer - *dialogo*: Herbert Grevenius - *scenografia*: Nils Svenwall - *musica*: Lars-Eric Larssen - *direzione del commento musicale*: Erik Tuxen - *montaggio*: Carl Th. Dreyer *e* Edwin Hammerberg - *suono*: Lonnart-Svenssen, Terre Ljungberg, Sven Rudestcolt - *attori*: Dr. Lundell: Georg Rydeberg; Marianne, sua moglie: Wanda Rothgardt; Prof. Zander: Gabriel Alw - *produzione*: Svensk Filmindustri, Huge Bolander 1944 - *prima rappresentazione*: « Roda Kvarn », Stoccolma, 23 marzo 1945.

Arne Lundell, assistente medico in un asilo di ammalati mentali, ha presentato una tesi. Il Prof. Zander, suo capo, pretende di riconoscere degli elementi di una comunicazione verbale da lui fatta allo stesso tempo e accusa Lundell di essersi appropriato dei dati di un lavoro scientifico personale. Marianna, moglie di Lundell, intercede presso Zander, che acconsente di abbandonare la sua accusa purché ella acconsenta a lasciare suo marito e riallacciare una rela-

zione sentimentale che aveva avuta inizio nel passato. Marianne rifiuta e uccide Zander, poi raggiunge il marito al quale confessa l'omicidio. Lundell, che era entrato nell'appartamento di Zander poco prima del delitto, ritiene che i sospetti cadranno su di lui. Vuole addossarsi la responsabilità che cade su Marianne e la incita a fuggire. Essa rifiuta, e i due sposi, dinnanzi alla certezza della loro vita rovinata, si avvelenano.

Nel dicembre 1943 Dreyer lasciò la Danimarca occupata dalle truppe tedesche e si rifugiò in Svezia. In tal modo poté riprendere contatto a Stoccolma con la Svensk. Questa, al declino della Nordisk di Copenaghen, aveva salvato le sorti del cinema nordico, e nel 1944 celebrava il 25° anniversario della sua fondazione.

In tale occasione la Società decise di realizzare sei film «straordinari», destinati in modo speciale a festeggiare il suo giubileo. Sjöström, che dopo il suo ritorno da Hollywood non accettava che ingaggi da interprete, rifiuta l'offerta di realizzare *Kejsarn av Portugallien*, nuova versione dell'opera di Selma Lagerlöf. Dreyer la rifiuta a sua volta. Ma poco dopo, accetta di dirigere la messa in scena di *Två Manniskor* alla cui sceneggiatura ha collaborato. Dramma sperimentale a due personaggi — la figura del prof. Zande non appare infatti che una sola volta e sotto forma d'ombra — ancora influenzato dalla tendenza del Kammerspiel, si sviluppa a mezzo di un'analisi psicologica, minimizzando i fatti esteriori del dramma. Finora non lo si è potuto vedere all'estero, e in Svezia è stato ancora piú discusso di *Vredens Dag* in Danimarca.

Verso la fine del 1948, una polemica pubblica (1) ha avuto luogo, attorno a questo film, fra Dreyer e l'avvocato Dymling, direttore della Svensk-Sijöstrom, a proposito della scelta degli interpreti. Dalla polemica si è appreso che la preparazione e la regía dei film avevano provocato numerosi urti fra regista e produttore, e l'opera «sperimentale», come la caratterizza Dymling, era costata 200.000 corone.

Documentari.

Modrehjaelpen (*Aide aux mères*) *sceneggiatura*: Carl Th. Dreyer - *fotografia*: Verner Jensen - *musica*: Poul Schierbeck - *produzione*: Nordisk Film - *prima proiezione*: Copenhagen 1942.

Landsbykviken (*Les églises de villages danois*) - *sceneggiatura*: Carl Th. Dreyer e Bernard Jansen - *fotografia*: Preben Frank - *musica*: Sv. Erik Tarp - *produzione*: Dansk Kultur Film, *in collaborazione con* Carl Th. Dreyer, Victor Hermansen e H. Lonberg-Jansen - *prima proiezione*: Regina Teatret, Copenhagen, 16 dicembre 1947.

De Faergen (*Arrivarono al ferry-boat*) - *sceneggiatura*: Carl. Th. Dreyer, *da una leggenda di* Johs V. Jensen - *fotografia*: Jorgen Roes - *produzione*: Dansk Kultur Film - *prima proiezione*: Paladstreatret, Alberg 12 maggio 1948.

C. V.

---

(1) Aftontidningen, Stockholm, 8-9 Dicembre 1948.

Il Goethe contro il Newton a proposito del colore

Al principio del secolo decimonono, la fisica in generale e l'ottica in particolare erano assolutamente newtoniane. Tutto l'ambiente accademico era convinto della « verità » di quello che era stato detto da Isacco Newton: qualunque voce in contrario era immediatamente repressa come un'eresia.

Per tutto il secolo XVIII la marcia del newtonianesimo era stata veramente trionfale; alcuni tentativi di reazione, per quanto basati sopra argomenti molto evidenti, finirono miseramente. Però nella terza decade del 1800 vi fu il claromoso crollo della teoria corpuscolare della luce, sulla quale il Newton si era impegnato a fondo. Fu un colpo tremendo per i newtoniani; l'idolo fu spezzato, la critica ebbe buon gioco e si ebbe l'impressione che molte cose cambiassero radicalmente. Ma la dottrina newtoniana era penetrata cosí a fondo nell'insegnamento e nel modo di pensare dell'ambiente accademico, che le sue conseguenze hanno durato molto piú a lungo, e in molti settori continuano tuttora a farsi sentire.

Non è nel nostro intento di seguire l'evoluzione di tutto il vastissimo movimento di idee facente capo al Newton: è soltanto ciò che si riferisce al « colore » che ci preme di mettere in evidenza.

Del « colore » si sono occupate innumerevoli persone in tutti i tempi: artisti di tante specie, tecnici e chimici, scienziati e filosofi. Le idee piú strane e piú discordanti circa la sua natura hanno avuto i loro fautori in ogni momento, senza che mai un'opinione abbia potuto dirsi ufficiale e abbia avuto, almeno nell'ambiente colto, il sopravvento definitivo. La confusione del linguaggio, l'indeterminatezza dei vocaboli, che si riscontrano in tutte le epoche nelle dissertazioni sul colore, sono una conseguenza e al tempo stesso una prova dell'incertezza dei concetti.

Un tempo, fino al termine del medio evo, si avevano due correnti di idee. Una, strettamente materialista, considerava il colore come una sostanza, una scorza situata intorno ai corpi. Alla parola colore si tendeva a dare un significato affine a quello che oggi verniciatori e imbianchini danno a quelle sostanze racchiuse in barattoli che poi mediante un pennello spandono in sottile strato sopra gli oggetti. Ma ben diverso era il modo di pensare del mondo filosofico. Perché quando i filosofi si sono posti il problema di spiegare con quale meccanismo si vede un

colore, hanno trovato che la cosa era molto piú seria e imbarazzante di quanto a prima vista potesse pensarsi. Dopo secoli e secoli di discussioni si arrivò a concepire un meccanismo di questo genere: per vedere un colore era necessario sí l'oggetto che lo portava alla superficie, ma era necessaria una « luce » che lo illuminasse, perché al buio non si vedono colori; era necessario un occhio che ricevesse questa luce e la convogliasse sulla rétina; era necessario un nervo ottico che trasmettesse l'impressione ricevuta dalla retina; e infine era necessario un cervello, con una psiche, che sapesse analizzare questa trasmissione e la sapesse rappresentare; cosicché in definitiva il colore si veniva a trovare entro il mondo psicologico e non aveva alcuna esistenz amateriale, esterna all'osservatore. La dimostrazione ben nota che si usava dare di questa affermazione era costituita dall'impossibilità di definire un qualsiasi colore in via assoluta, cioè indipendentemente da un campione. Quando uno vuol indicare ad un altro come vede un colore, per esempio un arancione, non ha altro mezzo che mostrargli un oggetto dotato di quel colore, come un'arancia, non ha alcun modo di assicurarsi che l'altro lo veda come la vede lui, e non è affatto da escludere che l'altro la veda verde come egli vede le foglie e viceversa. Ciò è senza possibilità di controllo e di spiegazione, perché ognuno chiamerà arancione il colore che vede, qualunque esso sia, quando guarda l'arancia, e chiamerà verde il colore che vede, qualunque esso sia, quando guarda le foglie.

Dunque il « colore che si vede » non ha un'esistenza oggettiva, assoluta, ma è quello che è nella mente, nella psiche di chi lo vede

Naturalmente se un discorso di questo genere poteva esser formulato da filosofi abituati a trattare col mondo psicologico, non era certo il piú adatto ad esser compreso dai fabbricanti di tinte e di pigmenti. Cosí in ogni epoca ogni ambiente aveva per cosí dire il concetto del colore che corrispondeva alla sua levatura culturale.

La modesta conoscenza che nel medio-evo si aveva del mondo fisico aveva creato intorno al colore una rete di errori e di equivoci. Il piú notevole era la convinzione che la « luce » dovesse esser bianca, bianca come la luce del giorno, cioè la luce del sole: essa era la « luce pura ». Quando essa illuminava un corpo colorato, ne provocava il distacco di un quid, che, seguendo il percorso dei raggi luminosi, entrava nella pupilla e dava luogo a tutto quel processo che terminava con la visione del colore.

Senza addentrarci a fondo nei particolari delle teorie sul colore elaborate fino all'ultimo medioevo, è interessante notare lo scompiglio portato in queste teorie dalla scoperta dei fenomeni di rifrazione e di quelli di dispersione ad essi collegati. Come si è detto, che la luce bianca illuminando un corpo rosso distaccasse il quid atto a far vedere il rosso, era il concetto fondamentale; che la luce bianca attraversando un vetro rosso, ne estraesse ancora il quid suddetto, era ancora chiaro; ma che la luce bianca, attraversando un vetro bianchissimo e limpi-

dissimo, all'uscita presentasse il rosso da una parte del fascio luminoso e il violetto dall'altra, e ciò soltanto quando il vetro aveva la forma di prisma triangolare, era un fenomeno fatto a posta per scombinare ogni cosa.

Per brevità ci asterremo dal riportare i tentativi fatti per spiegare questo comportamento; ci limiteremo a notare che tutti questi tentativi furono demoliti dalla scoperta di un altro fenomeno ancor piú sconcertante: quando due lamine di vetro piane (qui non c'entrava piú neppure la forma triangolare della sezione del prisma) e limpidissime venivano portate a strettissimo contatto, fra esse comparivano delle strisce tutte « iridate », cioè colorate coi colori dell'arcobaleno. Un fenomeno affine si osservava nell'esilissimo strato liquido costituente le bolle di sapone.

Chi ci capiva qualche cosa era bravo.

Nella prima metà di quel secolo meraviglioso, che fu il 1600, si ebbe una novità sensazionale nella teoria del colore. Fu il Cartesio a lanciare un'idea rivoluzionaria: il colore non era un quid distinto dalla luce, che questa andava a prelevare dai corpi colorati per portarlo negli occhi dell'osservatore; era addirittura una « modificazione della luce ». Il Cartesio avanza anche una prima proposta circa il meccanismo di questa modificazione: dato che egli immaginava la luce costituita da piccolissime sfere lanciate a grandissima velocità dalle sorgenti luminose (si noti che il Newton ancora non era nato), egli pensò che esse oltre al velocissimo moto di propagazione, traslatorio, ne possedessero anche uno rotatorio su loro stesse, e questo fosse la causa del colore.

Cioè una sorgente di luce bianca, come il sole, emette innumerevoli particelle materiali, che si spostano con la enorme velocità della luce e quando entrano in un occhio direttamente, fanno vedere il bianco. Se invece, prima di entrare nell'occhio, incontrano un corpo che le devia e nello stesso tempo imprime loro un moto rotatorio su loro stesse, esse faranno vedere a quell'occhio non un corpo bianco, ma un corpo colorato a seconda del moto rotatorio che ne hanno riportato.

Questo meccanismo doveva cadere ben presto, ma l'idea che il colore dovesse essere una « modificazione della luce » fu una conquista definitiva. D'allora in poi la discussione e la ricerca si svolse soltanto circa la natura di questa modificazione.

Al moto rotatorio del Cartesio, fece seguito nel 1665 l'idea del P. Grimaldi, che i corpuscoli costituenti la luce fossero animati di un moto oscillatorio. Egli cioè immaginò che i corpuscoli nel loro movimento di propagazione non seguissero traiettorie rettilinee, ma sinuose e dalla lunghezza d'onda di queste sinuosità doveva dipendere il colore. L'azione dei corpi colorati consisteva nel variare la lunghezza d'onda. Questa idea sul momento non ebbe seguito, ma è interessante per la ripresa che ebbe piú tardi.

Lasciando da parte altri contributi minori, è il caso di venire senz'altro alla grande opera del Newton.

* * *

Quando Isacco Newton iniziò la sua carreria scientifica, appena ventenne, trovò l'ambiente diviso in due partiti in accanita polemica sopra un tema appassionante: la luce era costituita di onde o di corpuscoli? Press'a poco la stessa lotta dei tempi nostri, che specie una ventina d'anni fa era in pieno furore e che oggi appare un po' sopita dopo che si è giunti alla conclusione che per ora non è possibile concludere nulla.

Il Newton sposò in pieno la causa della « luce corpuscolare » e la propugnò cosí energicamente e cosí efficacemente che le fece prendere il sopravvento sulla teoria rivale e la fece passare per teoria « vera ». La sua opera in questo campo fu cosí importante che oggi molti chiamano « teoria del Newton » quella della luce corpuscolare.

A noi interessa ciò che riguarda il colore. Si trattava di trovare quella tale modificazione della luce, che doveva far vedere il colore. Newton pensò che ciò consistesse nella diversa dimensione dei corpuscoli; cioè immaginò che questa specie di polvere costituente la luce fosse composta di tanti elementi di grosseza diversa, e quando erano mescolati insieme facevano vedere il bianco o i colori attenuati, come il rosa, il verdolino, il giallino, ecc.; quando invece erano selezionati, cioè erano riuniti in sciami composti di elementi di grossezza eguale, facevano vedere i colori puri, quelli che oggi si chiamano « monocromatici » o « spettrali », perché si osservano nel cosiddetto «spettro» della luce solare.

Le esperienze con il quali il Newton suffragò questa ipotesi furono cosí ben congegnate e organizzate che convinsero tutti e furono considerate un capolavoro dell'indagine scientifica.

La fortuna di questa ipotesi fu dovuta in gran parte al fatto che essa si innestava a meraviglia nella grande legge dell'attrazione universale, enunciata dallo stesso Newton. Infatti i corpuscoli dovevano essere attratti, e se la direzione di incidenza era obbliqua, dovevano essere deviati dalla loro traiettoria rettilinea: il che spiegava il fenomeno della rifrazione; non solo, ma tale deviazione doveva esser diversa per i corpuscoli di dimensioni diverse, perché l'attrazione dipende dalle masse dei corpi che si attraggono: e ciò portava a spiegare meravigliosamente la dispersione, ossia la scomposizione della luce nei suoi colori per effetto della rifrazione.

Se a questo si aggiunge il fatto che il rimbalzo dei corpuscoli sulle superficie opache spiegava la riflessione, non si può negare che questo modo di considerare le cose si presentava quanto mai seducente. Il Newton ne rimase conquistato e vi si dedicò in pieno, facendo delle prove e delle controprove, cosí persuasive, che ancor oggi si ripetono nelle scuole di tutto il mondo. Tanto per citare le piú significative,

ricordiamo l'esperienza dell'analisi della luce bianca, che una volta dispersa nei suoi colori puri mediante un prisma, veniva limitata con un diaframma in modo da lasciar passare un solo fascetto di luce monocromatica di un dato colore: ebbene questo fascetto, se lo mandavi attraverso ad altri prismi, comunque disposti, veniva sí deviato, ma non veniva piú scomposto.

Altra esperienza molto persuasiva fu quella della sintesi dei colori: dopo che con un prisma un fascio di luce bianca era stato scomposto nei suoi colori puri, se questi venivano di nuovo mescolati mediante una lente, si tornava ad avere luce bianca come quella iniziale.

Pareva di toccare con mano questi corpuscoli di varia grossezza, dal momento che si potevano selezionare, guidare, rimescolare. Per chi non si fosse fermato alle prime considerazioni, le cose avrebbero preso una piega ben diversa, e il Newton, che andò bene a fondo la questione, ebbe chiara la sensazione di trovarsi sopra una via senza sbocco; ma non lo disse. D'altra parte il mistero circa la natura del colore era cosí grande e imperscrutabile, che quando egli presentò questa spiegazione, tutto il mondo colto tirò un sospiro di sollievo e gridò al miracolo.

Lasciamo da parte la storia della teoria corpuscolare: quello che ci importa molto di mettere in evidenza è il concetto di colore che seguí a questa impostazione fisica dell'argomento.

Il Newton, molto correttamente, scrisse nella sua *Opticis*: « ... quando dico colori, vorrei che si intendessero sempre quei colori che sorgono effettivamente dalla luce. Infatti ce ne sono altri che hanno la loro origine in altre cause ... » nel sogno, nelle allucinazioni, nell'urto dei globi oculari, « ... o comprimendo l'angolo esterno dell'occhio, mentre la visuale è diretta altrove, vediamo dei colori che hanno la lunetta della coda di pavone ». Ed aggiunse: « Quando queste cause ed altre simili a queste non intervengono, ogni colore corrisponde sempre alla qualità o alle qualità dei raggi di cui la luce è composta ».

D'allora in poi tutta l'attenzione fu concentrata sopra questo tipo di colori e di quegli altri non se ne parlò piú.

Il Newton, molto cerrettamente, aveva chiarito che la luce costituita di corpuscoli era la luce esterna all'occhio o, meglio, la causa della luce; perché egli aveva studiato, come si insegnava allora, che fuori di noi vi era un agente (siccome allora la lingua scientifica era il latino, questo agente si chiamava *lumen*) il quale agiva sulla retina e quindi, attraverso il nervo ottico, sul cervello; qui era la psiche che vedeva la luce, e questa allora si chiamava *lux*. Ora egli disse espressamente che era il *lumen* fatto di corpuscoli, come uno sciame di polvere; perché mai egli poteva pensare che questa polvere fosse chiara e brillante.

Il Newton, molto correttamente, aveva detto che i diversi corpuscoli, di varia grandezza, agivano diversamene sulla retina e quindi trasmettevano azioni diverse al cervello. Qui la psiche vedeva i diversi colori, corrispondenti ai diversi corpuscoli.

L'ondata di materialismo che seguí la profonda rivoluzione scientifica a cui sono legati i nomi di Galileo e di Cartesio, la volontà di reazione ad ogni costo contro il peripateticismo dominante fino ad allora, spinsero gli studiosi del seicento e piú ancora i loro successori all'eccesso opposto. Essi andarono ben oltre ciò che avevano detto i grandi Maetri della filosofia naturale e vollero dimenticare che esisteva la psiche, pervasi dalla mania di studiare quel « mondo sterno » fino ad allora tanto disprezzato e trascurato.

Fu cosí che scomparve la distinzione, veramente preziosa, tra *lumen* e *lux;* e siccome d'allora in poi il latino prese la sua funzione di lingua scientifica, in tutte le lingue moderne fu adottata una parola sola per indicarli tutti e due, come « luce » in italiano, *luz* in spagnolo, *lumière* in francese, *light* in inglese, *Licht* in tedesco. Con ciò si fece una confusione di concetti che è stata ed è tuttora deleteria per la comprensione dei fenomeni naturali. Di conseguenza, eliminata dalla considerazione la psiche, era impossibile relegarvi il colore, come era stato fatto fino ad allora; cosí il colore divenne quella caratteristica differenziale degli elementi costituenti la luce. Cioè la frase: « un certo colore è ciò che la psiche vede quando i corpuscoli di una certa dimensione colpiscono la retina » fu molto raccorciata; « un certo colore è costituito da corpuscoli di una certa dimensione ».

Se qualcuno ne dubitava, dava segni manifesti di non essere al corrente con le grandi conquiste della scienza newtoniana.

Dopo un secolo successe il crollo. Il mondo accademico era cosí convinto della verità delle leggi newtoniane, che non ne permetteva la benché minima discussione. Ma tre giovani studiosi, estranei all'ambiente stesso, quali il Malus, tenente colonnello del genio, l'Young, medico e il Fresnel, ingegnere civile, in pochi anni demolirono la teoria corpuscolare della luce, e tutto il corpo dei fisici scolastici non poté far altro che prendere atto del cambiamento. D'allora in poi la luce non fu piú fatta di corpuscoli, ma di onde. Il nuovo meccanismo era molto meno evidente di quello corpuscolare, molto piú complesso nella trattazione, ma era anche enormemente piú potente nello spiegare i fenomeni ottici conosciuti e nel farne scoprire di nuovi. La successione avvenne verso il 1815-1820.

E il colore? La nuova teoria rispose subito: la parte che nella teoria corpuscolare era rappresentata dalla diversa massa dei corpuscoli, ora era rappresentata dalla diversa lunghezza d'onda. Le onde pure, di periodo ben definito, corrispondevano ai colori puri o spettrali; le onde complesse, derivanti dalla combinazione di due o piú onde pure corrispondevano ai colori attenuati o complicati; l'insieme di tutte le onde visibili, di lunghezza d'onda diversa dava il bianco.

Un passo avanti notevole, in questo campo, i fisici credettero di aver fatto, perché fin dalle prime esperienze dell'Young risultò che era molto facile misurare la lunghezza d'onda delle varie luci; e quando si misurava quella di una luce rossa, si trovava invariabil-

mente una lunghezza d'onda di 0,7 micron (o millesimi di mm.); se la luce era gialla, si trovava 0,6 micron; se verde, si trovava 0,5 micron; se violetta, 0,4 micron. Il Newton aveva fatto *l'ipotesi* che dei corpi trasparenti, come quelli dovuti alla rifrazione della luce bianca corpuscoli, da nessuno mai isolati, avessero delle dimensioni diverse, quando corrispondevano a colori diversi; ma nessuno le aveva mai misurate queste dimensioni diverse. Ora invece chiunque, anche con mezzi sperimentali modestissimi, poteva levarsi la soddisfazione di verificare i numeri suddetti, e mica cosí all'ingrosso, ma con una precisione che in breve raggiunse i massimi dalla finezza.

La teoria corpuscolare era scomparsa, ma la conseguenza che i newtoniani un tempo ne avevano tratto era rimasta, ed anzi era stata rafforzata e resa evidente, indiscutibile: i colori erano luci di caratteristiche diverse, e queste caratteristiche diverse erano le lunghezze d'onda, misurabili con tutta la precisone desiderabile, con qualunque spettroscopio. Tutti ormai parlavano di « luce rossa », dell'idrogeno, di « luce gialla » del sodio, di luce « verde » del mercurio.

Ormai, per i fisici, quella del colore era una partita chiusa.

Prima ancora che questa profonda rivoluzione antinewtoniana nel seno stesso dell'ambiente dei « filosofii naturali » esplodesse, una strana voce si era levata contro il Newton e contro la sua teoria dei colori. Era la voce di un poeta famoso: quella di Volfango Goethe. Egli pubblicò nel 1810 una grossa opera di circa 1400 pagine, dal titolo *Zur Farbenlehre* (Sulla teoria dei colori) proprio per lanciarsi violentemente contro la dottrina newtoniana.

Il Goethe comincia col classificare i colori, dividendoli in fisiologici, fisici e chimici. Chiama fisiologici quelli che si vedono in tante circostanze, generati entro l'occhio, come quelli che il Newton aveva a suo tempo, dichiarato di non prendere in considerazione. Chiama colori fisici, quelli che si formano per una qualche azione fisica dei corpi trasparenti, come quelli dovuti alla rifrazione della luce bianca nei prismi di vetro e quelli delle lamine sottili. Infine chiama chimici i colori dovuti a pigmenti, vernici e affini.

Dopo aver studiato a fondo i vari gruppi, dando la massima importanza a quelli fisiologici, il Goethe prende a criticare l'opera del Newton in questo campo, non solo mettendo in evidenza quelli che egli ritiene errori di carattere scientifico, ma accusando anche di gravi scorrettezze di procedura.

Dal punto di vista scientifico il Goethe accusa il Newton di aver voluto trascurare sistematicamente tutto l'immenso lavoro che sui colori era stato fatto prima di lui; lo accusa poi di non aver preso in considerazione i colori fisiologici, dato che questi hanno grandissima importanza dal punto di vista teoretico per la ricerca della natura del colore. Dal punto di vista della condotta dei lavori, il Goethe accusa il Newton di aver evitato volutamente tutte le esperienze che avrebbero portato a conclusioni contrarie alla sua teoria, e anche quelle favorevoli erano state interpretate in modo unilaterale e partigiano.

Il linguaggio è addirittura violento e irriverente; il Goethe lo giustifica come reazione alla eccessiva intolleranza dei newtoniani, che non ammettevano critica di sorta all'operato del Maestro e della sua scuola. Le proposizioni dell'*Opticis* del Newton dedicate alle esperienze sui colori sono state riportate parola per parola nell'opera del Goethe, per metterne in evidenza ad ogni passo gli errori e le scorrettezze.

Una volta convinto di aver demolito completamente la teoria newtoniana, con la sua critica, il Goethe passa a esporre un tentativo di teoria su basi diverse. Qui egli stesso riconosce di aver ben poco da dire, e si limita a richiamare un vecchio meccanismo addirittura pre-cartesiano, che aveva avuto fortuna per qualche tempo, in mancanza di meglio; ma era sparito dalla circolazione non appena si era affermata l'idea cartesiana che il colore fosse l'effetto di una modifizione della luce.

In quest'opera costruttrice il Goethe non dimostra tutta quella energia che aveva spiegato nella fase demolitrice, e ciò certamente ha diminuito molto il valore e l'efficacia della sua pubblicazione. Per altro questa non è ancora finita: alla parte teorica suddetta egli fa seguire una lunga dimostrazione della profonda ingerenza che il colore ha nella vita psichica e affettiva degli uomini e degli animali.

Questo strano libro ha lasciato perplessi tutti quelli che ne hanno preso visione e nessuno si è mai pronunciato decisamente in proposito, salvo lo Schopenhauer, che qualche lustro piú tardi scrisse un altro libretto sul tema dei colori (*Ueber das Sehn und die Farben*) per riprendere le idee del Goethe, perfezionandole in qualche particolare. Tolto questo filosofo, tutti hanno taciuto: da una parte i newtoniani hanno creduto meglio non raccogliere la sfida, tanto piú che poco dopo il newtonianesimo era liquidato e non valeva piú la pena di battersi in una ben dura battaglia per idolo ormai abbattuto; dall'altra parte i poeti e i filosofi erano cosí alieni dall'approfondirsi in questi argomenti, che giudicavano una follia prendersela con un colosso come il Newton; cosicché il Goethe rimase isolato con lo Schopenhauer, quasi come Don Chisciotte e Sancho Panza.

Con l'andar del tempo, poi, la polemica ha perso d'interesse, perché nessuno di quelli che si occupano a fondo del colore va certo a riesumare il libro del Goethe per impararvi qualche cosa. Nel campo scientifico un libro è vecchio dopo dieci anni; dopo un secolo e mezzo è un cimelio storico; quindi soltanto chi si occpa di storia della scienza ha modo di conoscere questa polemica eccezionale.

E il caso è veramente interessante, perché tanto il Newton quanto il Goethe sono personalità di primo piano, che nessuno si sentirebbe di giudicare capaci di leggerezze. Ora, è mai possibile che il Goethe si sia imbarcato in un'impresa cosí grave come quella di scrivere e di stampare un grosso volume, per dir male del Newton e dei newtoniani, se non avesse avuto l'assoluta certezza di aver ragione da ven-

dere e di compiere un'opera doverosa verso l'umanità? Perché dopo tutto egli era uno scrittore che poteva far mille cose bellissime nel suo campo, senza andare a perder del tempo in un attacco contro un colosso dominante in un campo diverso. L'unica ragione per cui una persona seria può decidersi a far questo può essere la convinzione di essere il solo a vedere una verità nascosta e di portare un contributo importante all'evoluzione della scienza, rendendola nota e cercando di aprire gli occhi, anche con mezzi violenti, a coloro che ormai li tenevano chiusi.

Finora nessuno ha rilevato questo: ma oggi la cosa ha assunto un significato tutto particolare.

Perché oggi le idee sul colore stanno compiendo un passo ulteriore, che da molti punti di vista è un ritorno all'antico, sia pure con maggior ricchezza di elementi, di quanto non ne potessero avere i nostri predecessori del medio-evo.

Lo stesso Tommaso Young che ai primi del secolo scorso contribuí cosí validamente al crollo della teoria corpuscolare della luce e alla istaurazione di quella ondulatoria, fece importanti studii sui colori, gettando le basi della teoria tricromatica; rilevò infatti che qualunque colore poteva essere ottenuto con la miscela di opportune percentuali di tre colori soli, detti « colori fondamentali ». Era già noto che con la miscela i proporzioni opportune di coppie di colori particolari, detti appunti « colori complementari », si otteneva il « bianco »; ora l'Young trovò che con tre colori soli si potevano ottenere tutti (o quasi) gli altri, pur di dosare opportunamente la miscela.

Nacque di conseguenza l'idea che sulla retina vi fossero tre specie di ricettori, ognuno sensibile a uno dei tre colori fondamentali, e le ricerche si svilupparono nel senso di definire questi elementi. Prima di tutto bisognava isolare i tre colori fondamentali.

Però la conclusione delle ricerche è stata che i tre colori fondamentali possono essere scelti a piacere, non essendovi ragioni naturali, ma solo ragioni di comodità pratica, per scegliere una terna piuttosto di un'altra. Le ricerche sulla costituzione della retina, se anche in qualche momento hanno fatto credere di essere prossimi all'isolamento delle tre sostanze selettive, hanno finito per non concludere nulla di questo senso.

Ancora in quel principio del secolo XIX si scoprí che oltre alle onde visibili, distribuite nello spettro dal rosso al violetto in ordine di lunghezza d'onda decrescente, ne esistevano delle altre piú lunghe e piú corte. Le prime, rivelate mediante ordigni termici, furono chiamate « infrarosse »; le seconde, dette « ultraviolette », venivano rivelate mediante la loro azione chimica, specialmente su certi sali d'argento. Tanto le prime, quanto le seconde non esercitavano alcune azione sull'occhio, che, con esse, non vedeva assolutamente nulla; e perciò esse furono chiamate « luce invisibile ».

Se chi studiava questi fenomeni e faceva queste scoperte avesse avuto la mente sgombra da ogni preconcetto, avrebbe visto subito come

queste conclusioni erano sconnesse e addirittura contradditorie. Quello che è veramente incredibile è che la stragrande maggioranza dei fisici, che si vantano di coltivare una scienza obbiettiva e logica, abbiano continuato per oltre un secolo (e moltissimi continuano ancora) a professare e a insegnare questi concetti cosí fuori di posto.

La grande costruzione maxwelliana della metà del secolo scorso portò a concludere che nell'universo circolavano onde eteree di tutte le lunghezze d'onda comprese fra diecine di Km. e milardesimi di mm. In questa sterminata serie sono comprese anche quelle, la cui lunghezza d'onda è compresa fra 0,4 e 0,8 micron. Le altre sono invisibili, non hanno alcun colore; quelle comprese fra 0,4 e 0,8 micron dovrebbero essere violette, verdi, gialle e rosse!

Però la teoria tricromatica ci dice che il verde lo possiamo ottenere con infinite combinazioni di tre onde di lunghezza d'onda completamente diversa da quella che è stata misurata per il verde spettrale; e quel verde che si vede con queste combinazioni (e che quindi non corrisponde a una lunghezza d'onda) è proprio identico a quello che si vede con quella lunghezza d'onda!

Chi consideri serenamente tutto il gruppo di fenomeni, arriva presto a una concezione di questo tenore: tutte le onde sono dotate degli stessi caratteri, salvo possedere una diversa lunghezza d'onda; quindi non è un colore. Come certe onde, di una data lunghezza d'onda, captate da un apparato radioricevitore, vi provocano delle correnti elettriche, che poi veranno trasformate in suoni o in moti varii; come certe altre, captate da un'emulsione di sali d'argento, vi provocano delle modificazioni chimiche che poi verranno tradotte in un « annerimento »; cosí certe altre onde, quando vengono captate da un occhio, vi producono certi effetti, che poi verranno a tradursi in luce e in colore..

Quindi il colore non è fuori dell'occhio. Il colore è l'*effetto* di una caratteristica dell'agente esterno, ma non è l'agente esterno. Si ritorna cosí a sentire la necessità di due termini distinti, per indicare la causa e l'effetto, di due termini distinti, per indicare la causa e l'effetto, di due termini come erano *lumen* e *lux* dei nostri avi medioevali. E oggi si fa strada finalmente la consuetudine di chiamare « radiazione » il *lumen*, di chiamare « luce » la *lux*, « quella che si vede » e che pertanto non può esser mai « luce invisibile ».

Piú d'uno di fronte a queste precisazioni di termini, ha obbiettato trattarsi di pure questioni di parole; ma con ciò ha dimostrato di non sapere che alla chiarezza dei termini corrisponde quella dei concetti e viceversa, e che se i fisici avessero mantenuta ben chiara la distinzione fra *lumen* e *lux*, avrebbero evitato enormi confusioni, che sono culminate nella nascita della fotometria e della colorimetria; scienze nate con l'intento di « misurare la luce e il colore » quali si vedono, e che invece hanno misurato soltanto della radiazione.

Lasciamo andare per la loro strada le onde, visibili o no, anche se questa strada le ha portate a una crisi clamorosa, che ne ha messo

in dubbio perfino l'esistenza. Continueremo a usare la nomenclatura ondulatoria per indicare gli elementi fisici della radiazione; ma prendiamo come conclusione basilare quella enunciazione poco sopra: « la radiazione è priva di colore; questo deve essere considerato una conseguenza dell'azione della radiazione sulla retina ».

Si tratta ora di definire quest'azione.

* * *

Gli studii in questo campo si sono moltiplicati, assumendo una mole imponente. Le opinioni in proposito sono ancora molto discordi: ogni giorno affiorano elementi sempre piú interessanti, che da una parte avvicinano alla soluzione generale e dall'altra rendono il fenomeno sempre piú complesso e difficile a spiegarsi.

Fisici, chimici, radiometristi, colorimetristi, fisiologi, neurologi, psicologi e ottici si occupano dell'azione della radiazione sulla retina. Purtroppo, data tale varietà di specialisti, di cui alcuni non comprendono piú il linguaggio degli altri, per la maggior parte i lavori sono poco coordinati.

Tanto per dare nel piú breve spazio possibile una sintesi delle conclusioni piú recenti, esporremo nelle linee generali la teoria da noi proposta pochi anni or sono; teoria che ancor oggi ci sembra quella che meglio di ogni altra inquadra la maggior parte delle cognizioni sperimentali.

La radiazione produce sul fondo dell'occhio un'azione, che secondo le idee fisico-chimiche di oggi, deve essere del tipo fotochimico. I particolari di quest'azione sono stati studiati a fondo dal fisiologo americano S. Hecht, defunto recentemente. Da parte nostra possiamo dire che essa ha un decorso straordinariamente affine a quello che si presenta quando la radiazione colpisce una emulsione fotografica, tenuto conto del fatto che la retina viene rapidamente rigenerata. Come conseguenza di quest'azione fisico-chimica, degli « impulsi nervosi » si trasmettono lungo il nervo ottico, fino al cervello. Qui deve avvenire il passaggio nel mondo psichico, per cui l'« io » vede un colore, *corrispondente agli impulsi*, ricevuti, salvo ingerenze psicologiche, che spesso intervengono, in tutte le sensazioni, a modificare gli effetti delle trasmissioni nervose dagli organi sensorii periferici.

Cioè il colore è una funzione psichica, è una creazione psichica: può essere creato spontaneamente, come nel sogno, nelle allucinazioni; può essere creato in conseguenza e in corrispondenza di impulsi nervosi lungo il nervo ottico.

Circa il meccanismo della rispondenza del *colore visto* alle caratteristiche della radiazione incidente, abbiamo rilevato un risultato di interesse notevole a cui sono giunti i colorimetristi, non per considerazioni teoriche, ma per via sperimentale. Nella ricerca della terna dei colori fondamentali, come si è ricordato poco sopra, non solo si è trovato che tale terna è arbitraria, ma si è trovato anche che non è

necessario che essa sia costituita da colori. Si è stabilito che ogni colore è definito da tre variabili (o, come si dice, da tre « parametri »), che possono essere tre colori, scelti come fondamentali, ma possono essere anche altri elementi fotometrici. Nella forma piú razionale essi risultano: lo splendore, il tono di colore e la saturazione. Questi parametri sono stati codificati da qualche anno dalla Commissione Internazionale dell'Illuminazione. Tanto per darne un'idea a qualche lettore che non ha molta familiarità con la nomenclatura fotometrica attuale, accenniamo brevemente che lo splendore è quella caratteristica di un corpo, per cui o si dice piú chiaro o piú scuro, pur avendo lo stesso colore; come quando uno stesso corpo viene illuminato di piú o di meno; il tono di colore è quello che si esprime coi termini consueti di rosso, verde, giallo, ecc.; la saturazione è l'elemento per cui un rosso differisce da un rosa, un verde puro da un verdolino chiaro, ecc.; cioè ogni colore è stato considerato come la miscela di un colore puro o spettrale o « saturo » e di una dose maggiore o minore di « bianco », che ne attenua piú o meno la saturazione.

Secondo i colorimetristi, dunque, quando davanti a un occhio si pone un oggetto qualunque che ha un dato splendore, un dato tono di colore e una data saturazione (elementi oggi misurabili) quell'occhio normalmente vede lo stesso colore.

Questa conclusione ci ha portato a stabilire che la trasmissione nervosa dall'occhio al cervello deve essere dotata di tre parametri; ciò appunto perché la psiche deve ricostruire il colore in base agli impulsi che riceve.

D'altra parte i fisiologi sono dell'opinione che gli impulsi nervosi siano tutti della stessa natura e che l'intensità della sensazione dipenda dalla « frequenza », con cui gli impulsi viaggiano lungo il nervo ottico, ossia dal numero di impulsi al secondo: essi sarebbero cioè tutti uguali anche in grandezza.

Abbiamo allora pensato che bastava immaginare « modulata » la frequenza di trasmissione di questi impulsi tutti uguali lungo il nervo ottico, per avere a disposizione i tre parametri (e i tre soli) necessarii per spiegare la ricostruzione del colore da parte della psiche. La trasmissione della modulazione di frequenza è oggi studiata e applicata nella radio-diffusione e i radiotecnici hanno stabilito che essa è proprio regolata da tre parametri, che sono la frequenza portante, la frequenza modulata e l'indice di modulazione (cioè il rapporto fra la frequenza massima e quella minima).

E' chiaro che se la trasmissione degli impulsi nervosi lungo il nervo ottico è di questo tipo, la psiche ha proprio quanto le serve: alla figura creata dà uno splendore commisurato alla frequenza portante, un tono di colore corrispondente alla frequenza modulata, una saturazione corrispondente all'indice di modulazione.

Questa teoria ha solo tre anni di vita, ma, per ora, è passata di successo in successo. Non è il caso di entrare in particolari; ma

uno può essere esposto in poche parole ed è molto significativo: quando la frequenza portante è molto bassa, la modulazione non è possibile; ciò vuol dire che a luminosità molto basse non si possono vedere colori. Basta guardare qualsiasi oggetto al lume di luna, per verificare questa conseguenza della teoria.

* * *

Il meccanismo della visione dei colori oggi dunque si può rappresentare cosí:

Una sorgente di radiazione emette onde di molte lunghezze d'onda: se è il sole o una lampada a incandescenza, emette tutte le lunghezze d'onda comprese in un vasto intervallo.

Queste onde se arrivano a un occhio direttamente, producono sulla retina delle azioni che danno luogo a una trasmissione a frequenza modulata di impulsi lungo il nervo ottico, in base alla quale la psiche crea una figura bianca, che è il sole o la lampada.

Se le onde stesse colpiscono un corpo diffondente, come una foglia di un albero, o attraversano un oggetto trasparente come un bicchiere di vino, ne subiscono delle modificazioni. Sulla foglia dell'albero, le radiazioni di 0,7 micron vengono assorbite, quelle di 0,55 micron vengono riflesse; nel bicchere di vino, quelle di 0,55 micron vengono assorbite e quele di 0,7 micron vengono trasmesse. In entrambi i casi il fascio di onde ha subito una modificazione non di colore ma di struttura fisica.

Quando i fasci di onde cosí modificati arrivano all'occhio, e ne impressionano la retina, la sottopongono ad un'azione che è diversa per l'uno e per l'altro ed è anche diversa da quella che vi aveva prodotto il fascio pervenutovi direttamente dalla sorgente. La trasmissione nervosa corrispondente sarà pure diversa, sia per la frequenza portante, che ora è assai piú piccola, sia per la frequenza modulata. Ciò viene rilevato dalla psiche, che di conseguenza crea due figure, quali la foglia e il vino, molto meno splendenti del sole e non piú bianche, ma una verde e uno rosso.

Dove nasce il colore? Il colore è soltanto nella psiche. Fuori vi è la composizione del fascio di radiazioni, che è un elemento fisico misurabile e rappresentabile; vi è l'azione di questo fascio sulla retina, che è un fenomeno fisico-chimico ancora assai poco conosciuto; vi è la trasmissione nervosa, che è un fenomeno fisiologico, molto misterioso; vi è una ricezione cerebrale, di cui non si sa quasi nulla; vi è un giudizio psichico, che è mistero completo. Al termine di questa lunga catena vi è il colore; all'inizio vi è la composizione spettrale del fascio di onde. Dire che il colore è la lunghezza della radiazione, o semmai la sua composizione spettrale, è un errore di logica.

* * *

Chi consideri tutta la catena qui distesa e noti che basta tagliare un anello perché l'effetto manchi del tutto, arriva ben presto alla

conclusione che l'aver trascurato i colori fisiologici, come fece il Newton, nel suo lavoro, gli ha sgombrato la strada di molte difficoltà piú gravi e gli ha permesso di giungere a quelle scoperte che hanno fatto epoca e che hanno conquistato l'ammirazione e la fiducia del mondo; ma è stato anche l'inizio dell'errore che per due secoli ha deviato gli studi sul colore.

E chi ora, con queste nuove vedute, riconsidera l'opera del Goethe, deve concludere che questi, con tutta la sua modestia tecnica e le sue deficienze logiche, ha pienamente ragione di scagliarsi contro l'intolleranza dei newtoniani e contri i *loro* errori; ha pienamente ragione quando, pur riconoscendo che la scuola di Newton aveva fatto delle scoperte importanti e degne di essere conosciute e apprezzate, afferma però che ha compiuto il grave errore di sopprimere nell'opera dei predecessori anche ciò che vi era di buono.

In conclusione, se in questa strana polemica fra i due grandi si dovesse esprimere un verdetto, questo, oggi, sarebbe piú a favore del Goethe che del Newton.

Vasco Ronchi

Film di gangster e riflessi psicologici sui fanciulli

I films di gangesters interessano in modo preoccupante fanciulli e giovanetti. Essi non hanno ancora raggiunta una maturità inibitoria capace di dominare una istintività prepotente ed intollerante, non ancora ricacciata in quell'« *io profondo* » di cui parlano i psicologi, sotto le stratificazioni che la civiltà crea, con le sue convenienze e le sue norme giuridiche.

In questo periodo di formazione essi sono portati ad atteggiamenti mimetici della condotta di coloro, che si impongono alla loro ammirazione, e, per lo scarso sviluppo intellettuale, che rende possibile il predominio di tendenze ataviche, sono i piú forti ed i piú coraggiosi che sembrano i piú degni di essere imitati. Le loro prime competizioni con i coetanei sono scontri muscolari, il che rappresenta il primo germe di una orientazione.

Inoltre la insufficiente comprensione di precetti, che limitano piacevoli attività: nutrirsi, giocare, che dà ad essi un carattere afflittivo, la impressione di una ingiustizia che si subisce: dal che deriva che quegli che si dimostra capace di eludere il comando o di ribellarsi ad esso si impone al rispetto dei piú pavidi, si crea cosí frequentemente il prestigio dei peggiori, dei piú indisciplinati sui compagni, che sono dominati da una impressione di superiorità commista a paura.

Ma quello che occorre notare è che il ribelle si aureola di un senso di giustizia, cosí che si vanno creando due etiche: quella del maestro che impone, proibisce e quella del discolo che riafferma il diritto di agire conformemente al proprio piacere, il che rende piú potente la soggezione collettiva.

A ciò si aggiunga, che, come ho altrove ampiamente dimostrato, l'educazione può essere efficace soltanto se fissa leggi inderogabili: ad es. è proibito ferire, uccidere, rapinare, giacché i fanciulli non riescono a differenziare, cosí da potere comprendere che lo stesso atto, possa, in diverse contingenze, essere lecito, perfino degno di esaltazione od essere proibito, apparire degno di punizione: la deroga indebolisce la potenza del precetto. La guerra crea un perturbamento profondo, potendo fare apparire lo stesso gesto, che si sa essere normalmente criminoso, un contegno, doveroso, degno di encomio: ad es. il fanciullo legge o sente narrare od assiste in una sala cinematografica ad una imboscata, nella quale degli uomini sono stati sopraffatti: ora egli

vede ripetere gli stessi gesti di spasimo negli uccisi, di trionfo negli uccisori, sieno essi soldati che hanno soppresso un plotone nemico o gangsters che hanno aggrediti dei poliziotti, ed è fatalmente portato ad un senso di simpatia per i vincitori, che gli appaiono i piú forti. Quanto possa essere la guerra perturbatrice di valori morali, non soltanto in quelli che ad essa hanno partecipato, ma in spettatori che non hanno ancora una salda coscienza morale, difficilmente potrà essere detto. Ma questo perturbamento è diventato anche maggiore, quando, prima nella lettura descrittiva, poi nell'arte rappresentativa e specialmente nella cinematografia, si è andato distinguendo il « *buon ladrone* » dal « *cattivo ladrone* » e non seguendo l'insegnamento evangelico che si ispirava ad un contegno di pentimento e di incorregibilità criminosa nel momento supremo, ma ad una particolare polarizzazione di una vita delittuosa.

E, cioè, quel fenomeno che abbiamo visto in embrione nelle prime manifestazioni di insofferenza ad un precetto, si sviluppa nella possanza suggestiva di un'opera d'arte.

Il delitto rivela un conflitto tra le leggi e l'individuo che ad esse si ribella: ma questa ribellione, per destare riprovazione od anche orrore, ha bisogno di due presupposti: che la legge sia giusta, che sia con giustizia applicata: quindi l'emanatore della norma non deve essere un tiranno, i suoi funzionari debbono ispirarsi allo spirito delle leggi, ed imparzialmente devono applicarle: quando, ad es., in un film un governatore ad un prete che implora la grazia per un giovinetto, che ha ucciso una guardia, mostrando i volumi contenenti le leggi, dice che egli ha giurato di osservarle, lo spettatore si inchina rispettoso (*Domani saranno uomini*), ma quando ucciso a tradimento da un compagno un bandito, il fratello, temibile gangster, si rifiuta di vendicarsi, sicuro che la legge sarà applicata, ma poi sa che l'assassino, condannato a morte, è stato graziato dal governatore, per interessi loschi (*Il vendicatore di Jess il bandito*), il giovane spettatore attende che il superstite vendichi il fratello e lo vitupererebbe se sapesse, che egli non è insorto a farsi giustizia. Il che ha conseguenze pericolosissime, perché alimenta il convincimento che l'individuo si possa sostituire alla legge.

Per fermarsi nel mondo letterario e non disperderci in lontane citazioni, uno degli esempi piú dimostrativi della efficacia deleteria che può avere la letteratura mobilitando un fuorilegge lo avemmo pei Masnandieri di Schiller. Dice nella prefazione l'autore: « Carlo Moore è un carattere che è sedotto dall'eccesso del vizio per l'idea della sua grandezza: v'è spinto nell'energia che è in lui, è preso per l'idea dei pericoli che l'accompagnano. E' uno di quegli uomini di *alto e forte animo,* destinati dalla natura necessariamente secondo l'impulso che riceveranno ad essere un Bruto od un Catilina ». E la figura di un uomo forte e generoso, prodigo con i poveri, implacabile con i potenti, esercitò tale fascino su studenti, che essi formarono bande, cercando di imitarlo.

Si riesce cosí a spogliare il delitto di ogni ostilità e colorarlo perfino di socialità, facendo di un criminale il vindice della giustizia violata. Ma nello studio dei riflessi psicologici della cinematografia sull'infanzia occorre tenere presente quella fondamentale distinzione che fanno i criminologi tra *violenti* e *frodolenti*.

I films riproducenti delitti si potrebbero raggruppare in due categorie. Delitti compiuti apertamente dando prova di coraggio, nei quali le imprese dei gangsters eccellono; films gialli a fondo poliziesco di cui avemmo nel Gaboriau, nel Montepin, nel Ponson di Terrail dei precursori di discepoli che non raramente alle loro impressionanti intuizioni di psicologia criminale e giudiziaria, hanno sostituite assurde situazioni, che non seguono quei processi di logica unitaria a cui si ispira ogni delitto, pur di mantenere lo spettatole lontano fino all'epilogo dall'intuizione di una grottesca identificazione del colpevole. Di solito si assiste ad una lotta di accorgimento tra un astuto poliziotto ed un abile delinquente, salvo a tagliare il nodo gordiano di un'azione arruffata, che l'autore non sa piú disbrigare, con un infortunio od un suicidio, che elimina dalla scena un attore che ostacolava la conclusione a cui si vuole giungere.

Questi films interessano mediocremente i fanciulli, piú i giovanetti, ma esercitano scarsa influenza, sia perché l'astuzia, il delitto callido, destano un senso di antipatia, sia perché l'azione si conclude costantemente con la vittoria del poliziotto, cosí che lo spettacolo si risolve in uno sforzo intellettivo, senza riflessi morali.

Non cosí i delitti dei gangsters.

La nostra precedente esperienza per le invasioni alleate ci ha dimostrato quale perniciosa influenza possa avere sui giovani questa delinquenza violenta e predatrice.

Il contatto con gangsters ebbe una impressionante potenza suggestiva, favorita dal perturbamento etico creato dalla guerra e dalla fame: si formarono bande armate costituite di giovinetti, non raramente di agiate famiglie, che, insieme con soldati alleati, parvero fare rivivere quel brigantaggio, che ormai era diventato un ricordo storico.

Una stessa influenza perniciosa esercitano i films di gangsters; anche per lo sviluppo semplice dell'azione: cavalcate imboscate, sparatorie: un'azione che il fanciullo comprende e che si sentirebbe capace di ripetere, come tenta di fare nei suoi giuochi nei quali si sforza di riprodurre la scena che ha particolarmente colpito la sua fantasia.

Il che si rapporta a quelle tendenze che si manifestano con lo sviluppo del sesso: il primo giocattolo che il bambino desidera è un fucile, un cavallo, e quindi recitazioni intessute di furiose cavalcate, con scambio di fucilate rappresentano la sua delizia e l'apprezzamento etico e bruciano nell'ammirazione per l'ágile cavaliere, per l'abile tiratore.

E questa ammirazione molte volte si rapporta a particolari attori, che sono diventati l'idolo del fanciullo, e non raramente non

soltanto del fanciullo, così che essi riescono a rendere simpatica anche un'azione criminosa. La loro personalità, la loro prestanza fisica, la loro recitazione sono un richiamo più della stessa trama del film, come del resto dimostrano i sistemi pubblicitari. Ora l'artista, per quanto senta potentemente la sua parte, non riesce mai a spersonalizzarsi completamente, così come non vi è trucco in cui egli non si riveli; si riflette perciò sulla sua parte il fascino che egli esercita sugli spettatori, riuscendo ad imprimere anche sui deltiti, che egli compie nella sua finzione scenica, note che conciliano la simpatia e non raramente l'ammirazione.

Noi abbiamo parlato di « *finzione scenica* », ma non deve dimenticarsi una delle note caratteristiche della mentalità giovanile: la difficoltà a differenziare la realtà dei prodotti della immaginazione: così che specialmente nelle riproduzioni mnemoniche non raramente quello che si è percepito è turbato da prodotti fantasiosi, sognati, sentiti narrare, letti o più di tutto visti in una riproduzione cinematografica. La frequente *mitomania* dei fanciulli trova in queste commistioni mnemoniche le sue origini.

Ma la narrazione, la lettura richiedono interpretazioni intellettive, per essere scambiate per episodi percepiti: alla percezione auditiva, grafica, che hanno un valore simbolico-concettuale deve sostituirsi la visualizzazione della scena, la interpretazione fonica di un discorso, il che crea degli stimoli di richiamo alla realtà, la rappresentazione cinematografica invece con la integrazione sonora, non ha bisogno di trasformazioni percettive: si ricorda quello che si è visto e si è ascoltato, quindi è più facile che al ricordo della finzione scenica si costituisca quello di una realtà vissuta, donde una più potente forza suggestiva.

Si aggiunga che lo spettatore risente più potentemente del lettore o dell'ascoltatore di una narrazione i riflessi emotivi, ed infatti lo sforzo per visualizzare l'ascoltazione o la lettura agisce come un raffreddatore emotivo, mentre la percezione visiva ed auditiva del personaggio operante incide potentemente sull'emotività dello spettatore, per la potenza affettiva che esercita la corrispondente maschera fisionomica ed in generale la mimica: specialmente il fanciullo è più commosso dall'espressione del dolore e della gioia che dalle ragioni che suscitano tali emozioni. Questa è la ragione per cui i registi difficilmente consentono lunghe narrazioni, ma ad esse sostituiscono la riproduzione di quanto dovrebbe essere raccontato, dandosi conto della maggiore efficacia della visualizzazione degli avvenimenti.

Su questa suggestibilità, su questa fantasiosità, gioca pericolosamente una recitazione, nella quale un fuorilegge venga a personificare una idea generosa, perché anche quando egli insorga contro una ingiustizia, l'attribuire alle autorità una incapacità ad amministrare giustizia e spesso una connivenza con criminali crea profondi perturbamenti in coscienze in formazione. La possibilità di coesistenza di propositi nobili e generosi, in uomini che si sono messi al bando

della società, corrode la capacità di un esatto giudizio, da cui derivano stimoli incitatori della condotta.

E questa influenza pericolosa si esercita anche quando si crede di svolgere un'azione moralizzatrice, come ad es. in un film (*Angeli dal volto sporco*) un pastore riesce ad ottenere che un criminale simuli morendo un grande terrore, perché i giornali possano scrivere che egli, che era una espressione di temerarietà, era morto come un vigliacco, per infrangere la potenza suggestiva che la sua figura esercitava su molti fanciulli, per distruggere cioè un pericoloso mito, col che si riesce a raggiungere una finalità scenica, ma esercita una perniciosa influenza sul pubblico dei fanciulli, che vedono improvvisamente un pericoloso criminale assurgere ad una tragica nobiltà, e quando a ciò si aggiunga che l'attore è tra quelli molto amati ed ammirati, ci diamo conto del come i suoi delitti, si spogliano di ogni odiosità ed appaiono espressione di coraggio e di bravura.

Cosí profondamente perturbante è quel motivo che ispira molti films: la vendetta: questa concentrazione in un piano delittuoso, questo vivere nel sogno di una uccisione, nobilitata dal proprio dolore, crea pericolosi riflessi spirituali, distrugge uno dei sentimenti piú sociali, quale è quello di abdicare al diritto di farsi giustizia da sé, nella fiducia del riparatore intervento della giustizia.

Insomma i films di gangsters fanno vivere in un'età psicologimente e socialmente superata, e quando lo spettatore è, per incompleto sviluppo psico-etico, ancora un anacronistico è chiaro che debbano creare dannose assonanze; non che esse travolgano a ripetizioni di delitti (il che avviene raramente), ma creano quei perturbamenti nella sfera etica, in cui molti delitti trovano un non trascurabile coefficiente.

Enrico Altavilla

Note

Sul cinema ricreativo per ragazzi

Il fatto che la prima manifestazione a cui ha dato luogo la X Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia sia stato il primo Festival del Cinema ricreativo per ragazzi, non può non destare da parte di tutti coloro, che hanno un particolare interesse per i problemi educativi, la più viva soddisfazione. Esso significa infatti che anche in Italia si è arrivati ad una decisa presa di posizione nei confronti di un problema tanto discusso e tanto delicato qual è quello dei rapporti tra cinema e educazione.

E questa ci sembra anche un'occasione opportuna per esaminare in qual modo questo problema sia stato visto finora in Italia dagli educatori e da tutti coloro che si occupano di questioni sociali.

Si ha l'impressione che il loro atteggiamento, in generale, sia stato più negativo che positivo e basato piuttosto su generici luoghi comuni di un superficiale moralismo che non su esperienze condotte a fondo o con intenti seriamente scientifici che escludano in partenza qualunque soluzione aprioristica del problema.

Finora in fondo ci si è limitati a constatare la « pericolosità » del cinema spettacolare per la formazione del carattere, i suoi « influssi deleterii » sui principii morali degli adolescenti, e cosí via.

Malgrado ciò, o appunto perciò, è un fatto che i ragazzi continuano ad andare al cinema come prima, anzi più di prima, e tutto ciò fa credere che esso sia divenuto un elemento indispensabile, un bisogno, direi, fisiologico, della loro crescenza.

Di fronte ad un fatto innegabile come è questo, la cosa migliore da farsi, piuttosto che elevare delle geremiadi, e rimpiangere il « buon tempo antico, è certo sforzarsi di comprendere le ragioni profonde di questa « fame » cinematografica dei giovani, e adoperarla come fattore positivo e non negativo della loro educazione. E fin qui, sembra, siamo tutti d'accordo. Ma in realtà, anche su questa affermazione apparentemente cosí lineare c'è molto da discutere, e basta scavare appena sotto la superficie perché i problemi di ordine psicologico, pedagogico e tecnico, si accumulino e si accavallino. Che cos'è, in che cosa veramente consiste questa « pericolosità » del cinema spettacolare? C'è forse veramente da temere, che la generazione che va ora formandosi attraverso i veleni irradiati dallo schermo, sarà per la maggior parte

costituita da delinquenti, ladri assassini e via dicendo? Anche senza giungere a questa ipotesi estrema ed evidentemente paradossale, è chiaro tuttavia che se si potesse dimostrare, *che una sia pur minima percentuale di adolescenti è stata condotta al delitto dall'influsso del cinema* e solo da quello, *ciò basterebbe senz'altro a mettere il cinema sotto stato di accusa. Ma bisognerebbe poi dimostrare la validità di questa accusa svelando il meccanismo per cui esso può agire talmente in profondità sulla psiche giovanile, da* deviare *e trasformare la formazione di un carattere, sovrapponendosi ai fattori interni di quella formazione. Attribuire al cinema una importanza così preponderante nelle deviazioni della formazione del carattere significa sottovalutare appunto questi fattori che sono invece fondamentali nell'evoluzione psichica della infanzia e dell'adolescenza. E' proprio in virtù di questi fattori che vengono assorbiti o respinti, in ogni modo sempre* trasformati, *gli elementi forniti dall'esperienza. E il contenuto dell'esperienza può essere dato sia dai rapporti sociali nell'ambito della scuola e della famiglia, sia dalle letture, dai giochi e dagli spettacoli, tra cui il cinema occupa certamente il primo posto.*

Perché in generale si attribuisce al cinema una responsabilità maggiore che agli altri elementi, nella formazione morale della gioventú? Secondo alcuni la maggior pericolosità *del cinema nei confronti degli altri contenuti dell'esperienza infantile, sarebbe data dallo stato di* passività *della coscienza di fronte allo spettacolo cinematografico, da una specie di rilassamento delle facoltà critiche, che lo schermo produrrebbe; in altre parole il film eserciterebbe una specie di* ipnosi, *in maniera cosí imperiosa da determinare una vera e propria deviazione nella condotta e nel giudizio morale dei bambini e degli adolescenti.* (*v. Parker:* La responsabilità del Cinema).

Molto ci sarebbe da discutere sul grado effettivo di passività della coscienza di fronte allo schermo. Ma poiché l'argomento ci porterebbe su di un terreno troppo tecnicamente psicologico, ci limitiamo ad osservare la contraddizione esistente tra i termini «passività» e «coscienza». Da nostre osservazioni personali sul comportamento del bambino, nella fase di rielaborazione del contenuto del film, ci risulta che, al contrario, quanto piú profonda è la reazione emotiva di fronte alla situazione cinematografica, tanto più attiva, *anche se* tardiva, *è l'elaborazione del giudizio morale. Per questo pensiamo che il ritenere, come generalmente si fa, che il film, con la sua concezione immorale o amorale del mondo, si imprima come una specie di stampo, e con effetti duraturi, sulla coscienza dello spettatore, specialmente se giovane, sia perlomeno esagerato.*

In realtà di fronte allo schermo, non bisogna dimenticarlo, c'è sempre una personalità, e questa personalità assorbe, per cosí dire dallo schermo, i cibi che piú le si addicono.

Senza dubbio alcuni film sembrano creati col solo intento di costituire una specie di accurata didattica del delitto, *e in essi si impartiscono le più precise indicazioni sul furto con scasso o sull'occultamento di cadaveri.*

Ma poiché in questo genere di film il bene trionfa immancabilmente sul male, almeno negli ultimi duecento metri di pellicola, sotto forma di un robusto poliziotto (quasi sempre molto gradito alle donne), bisogna riconoscere che se uno dei due elementi del film (il delitto e la giustizia, o il bene e il male, come preferite) ha più efficacia suggestiva dell'altro, ciò dipende unicamente dalla diversa personalità dello spettatore: omnia munda mundis *e viceversa. In altre parole, non riusciamo a convincerci che si possa entrare in una sala da proiezione, in condizioni di reale equilibrio psichico e che se ne possa uscire con evidenti tendenze al delitto, al suicidio o alla pazzia. Può darsi, naturalmente, che la tensione emotiva prodotta dalla situazione cinematografica possa rivelare un conflitto latente, o creare l'occasione favorevole per l'esplosione di una malattia mentale, ma è evidente che in questo caso il cinema non ha fornito che la causa occasionale al manifestarsi di condizioni patologiche già esistenti, e che si sarebbero rivelate in ogni modo. Quando dunque si addita il cinema come una delle cause principali dell'abbassamento del livello morale della società moderna, si scambia in verità la causa per l'effetto perché ,in realtà, quel dato cinema, come quella data letteratura non è che l'espressione, il sintomo di una data società.*

Se però riteniamo che l'influenza negativa del film nei confronti dell'educazione non sia in realtà così estesa e profonda come generalmente si crede, non per questo neghiamo la necessità di un cinema creato su misura *per i ragazzi. E quando diciamo questo, non pensiamo tanto al contenuto o meglio alla* tesi *del film quanto alla forma, al linguaggio stilistico della narrazione cinematografica, cioè al montaggio in funzione narrativa. Se infatti il cinema per adulti non produce tutti quei danni di cui lo si accusa troppo empiricamente, è tuttavia indiscutibile che, da un punto di vista educativo, esso non ha, nella maggior parte dei casi, alcun valore perché il bambino non può utilizzarne ai fini del suo sviluppo interiore che una minima parte.*

Il cinema spettacolare così come è oggi, è, più che dannoso, inutile e superfluo.

Il cinema spettacolare creato per gli adulti, col suo scatenarsi di passioni, col suo intrecciarsi di problemi e di conflitti, con la tensione e con gli squilibri emotivi che gli sono proprii, costituisce spesso un linguaggio incomprensibile per il bambino, o pone delle domande a cui egli non può rispondere. Esso scatena, per così dire, delle correnti superiori al suo voltaggio. E, in questo senso appunto, è pericoloso. Potremo citare qui un esempio quanto mai significativo di un film ritenuto dal punto di vista educativo senz'altro efficace e che invece creò in una classe di ragazze sui dodici anni una situazione di vero e proprio isterismo collettivo. Si trattava del film « Bernadette », alla cui proie-

zione l'intera classe aveva assistito per volere della direttrice. Dopo qualche giorno (non immediatamente, e questo è importante) una delle alunne durante la lezione si alzò assicurando che aveva avuto una visione. La maestra cercò di calmarla ma la cosa si ripetette parecchie volte. Ben presto altre alunne credettero di avere delle visioni o di udire delle voci e l'esaltazione aumentò in maniera cosí impressionante che per piú di due mesi l'insegnante non riuscí a riprendere in pugno la classe, con grave danno per lo svolgimento delle lezioni e della salute stessa delle bambine, che anche a casa vivevano nello stesso clima di esaltazione mistica. Ci si dirà che questo fenomeno di suggestione collettiva non è raro fra adolescenti, ma quello che ci preme di sottolineare con questo esempio, della cui veridicità ci rendiamo garanti, è che il valore educativo o meno di un film non deve essere misurato sulla quantità e sul numero di regolette morali che si possono detrarre dal suo contenuto narrativo, ma sui reali effetti che esso, considerato come elemento di esperienza, può produrre sulla formazione psichica degli spettatori.

Non basta che la tesi *dimostrata dal film, sia moralmente sana o addirittura edificante, bisogna che essa sia espressa nelle forme e nei limiti della vita psichica infantile, per poter contribuire in maniera efficace, alla loro formazione.*

Per questo appunto, quando si parla di cinema ricreativo per i giovani, siamo convinti che la prima cosa da fare sia precisare dei concetti fondamentali sulla psicologia infantile e sull'educazione, concetti che devono costituire il punto di partenza di una produzione veramente efficace e rispondente agli scopi a cui viene destinata. Prima di tutto ci sembra necessario studiare il comportamento del bambino davanti allo schermo e cioè da quali ragioni è motivata la scelta del film, in quale modo si polarizza la sua attenzione durante la proiezione, quali sono i motivi del suo interesse, in qual modo viene rielaborato, in uno stadio successivo alla proiezione, il materiale offerto dal film. Solo questo studio ci permetterà di misurare le divergenze tra il film spettacolare per adulti e le esigenze di una produzione veramente destinata ai bambini e agli adolescenti. Divergenze che non consistono come generalmente si crede nel fatto che agli adulti si può far vedere la realtà com'è *e ai bambini, la realtà come* dovrebbe essere. *Una concezione cosí superficialmente moralistica dell'opera educativa del film non potrebbe portare che ad una produzione di scarso valore artistico e di nessuna efficacia pedagogica. Il film destinato ai bambini deve essere fatto, come si è detto,* su misura, *cioè corrispondere ai reali interessi del mondo infantile, alle sue reali capacità di comprensione, alle sue reali possibilità emotive.*

Esso esige il rispetto di speciali leggi psicologiche, sopratutto in fase di montaggio. La lunghezza di un'inquadratura può avere, in questo caso, un'importanza incalcolabile non meno che il passaggio tra due sequenze di diversa intensità emotiva.

Il montaggio del film destinato ai bambini deve dunque obbedire a delle leggi psicologiche assolutamente diverse da quelle che regolano il normale film spettacolare. Ed è questa appunto la ragione per cui il riadattamento di film destinati agli adulti, mediante tagli delle inquadrature piú impressionanti o scabrose da un punto di vista empiricamente moralistico, mi sembra un espediente del tutto da scartarsi, se si vuole veramené affidare al cinema un ruolo importante nell'educazione della gioventú. (Il che non esculde, naturalmente, che ci sono dei film per adulti che hanno raggiunto un tale grado di perfezione artistica e che esprimono cosí compiutamente il mondo morale del loro autore dà costituire dei documenti umani la cui conoscenza si impone anche ai giovani, per una esigenza di carattere strettamente culturale).

Se, d'altra parte, il contenuto narrativo del film (il soggetto, *per intenderci) ha, nel film ricreativo, un'importanza sotto un certo aspetto, minore di quella del montaggio psicologico, esso dà luogo ad un certo numero di problemi di carattere cinematografico e pedagogico insieme, non meno interessanti di quelli che riguardano il montaggio. Qual è infatti il centro d'interesse del bambino? il mondo della fantasia o quello della realtà? Che cosa cerca il bambino nel film? Quali elementi, quelli comici o quelli patetici, hanno una maggiore efficacia formativa? E' veramente necessario un « lieto fine »? Solo i bambini potranno darci delle risposte adeguate a problemi di questo genere; solo un attento studio delle loro reazioni e del loro comportamento di fronte allo schermo, potrà dirci che cosa cerca il bambino quando va a rinchiudersi in una oscura sala di proiezione, quale elemento indispensabile alla sua crescita interiore che né giochi né la lettura possono dargli, egli chiede allo schermo.*

Quello che ci preme sottolineare, per ora, è la nostra convinzione che il cinema potrà veramente divenire un efficace mezzo di educazione, intesa soprattutto come contributo all'autoeducazione, *solo quando non si vedrà in esso solo un metodo di suggestione piú o meno impotica (la « ipnopedia » di cui parla Huxley nel suo « Mondo Nuovo »), per propaganda di idee morali, religiose o politiche che siano (ma ad ogni modo sempre* verità esemplificate), *ma solo un contributo ad una armonica formazione interiore, al superamento dei conflitti inevitabili nella infanzia e piú ancora nell'adolescenza, che è poi il fondamento essenziale per la conquista di un equilibrio morale e di una sana condotta sociale.*

Per raggiungere questo scopo, solo in apparenza piú modesto, ma in realtà molto piú ambizioso, sarà bene tener presente che il bambino, nel gioco come nella lettura, ma ancor piú profondamente nel cinema, non cerca che di conoscere se stesso, e per lui lo schermo, sia che rappresenti una foresta dell'Africa equatoriale, o il bosco incantato di Biancaneve, non è che un immenso specchio, in cui impara a conoscere il proprio viso interiore.

Evelina Tarron

Un poeta al cinema

Uno dei poeti che più hanno amato il cinema, ed in tempi i quali possono essere ormai considerati quasi preistorici, è Max Jacob, che di uno spettacolo cinematografico ha lasciato un estroso e disincantato documento lirico in « Printemps et cinématographie mêlés ».

La poesia, che è stata inclusa da André Gide nella antologia recentemente curata per la collezione della Pléiade, dice:

Ce soir, je vais au Cinéma:
Au théâtre pensé de François de Curel
Préférons le Ciné à couleurs naturelles.
Au son d'une musique absurde,
Nous verrons défiler les Kurdes
Le fils du banquier Capulet
Amoureux fou de Juliette,
Et, si la livret est trop bête,
Les décors ne seront pas laids.
Sherlock sera propriétaire
Des secrets d'un noble déchu;
Un innocent forçat reviendra millionnaire,
Et le voleur du parachute
Du célèbre inventeur son père
Démolira les réverbères
Sans émouvoir le commissaire.

Ma il cinema può essere considerato uno dei protagonisti della vita di Max Jacob, la cui conversione avvenne appunto durante la proiezione di un film.

La « Revue International du Cinéma » ricorda nel suo terzo numero quel passaggio del Diario di Julien Green, nel quale il fatto è ricordato: « 19 gennaio 1942, l'altro giorno lunga conversazione con il Padre C.... mi ha parlato di Max Jacob che si è convertito in un cinema, vedendo il Cristo apparirgli sullo schermo ».

Questa testimonianza è stata spesso citata inesattamente, perché è stata interpretata nel senso che Max Jacob si fosse convertito dopo aver assistito alla proiezione di un film nel quale era raffigurato il Cristo, come personaggio, mentre invece la visione si era verificata indipendentemente dal contenuto del film.

Secondo André Billy già il 16 dicembre 1914. Il poeta aveva avuto un'apparizione del Cristo durante la proiezione de La Bande des habits noirs. *La figura divina allora gli si rivelò improvvisamente fra le ombre e luci dello schermo nell'atto di proteggere sotto il suo mantello quattro bambini ai quali egli si interessava in quel momento.*

Anche di tale apparizione Max Jacob ha lasciato una testimonianza in una poesia « Je te prends à témoin, Seigneur », che è un altro fra i più interessanti testi lirici del cinema:

... Me voici devenu, plein de sens et de raison.
Donc la prémiére fois Tu vins dans ma maison
Et la seconde fois au Cinématographe...
Et la seconde fois au Cinématographe...
Me dit un confesseur, la mine confondue.
— Eh ! Mon père ! Le Seigneur n'y est = il pas venu? »

Documenti

Ricordi autobiografici di Joris Ivens

Questi frammenti di autobiografia sono stati estratti da un volume recentemente apparso negli Stati Uniti; nel coordinarli ci siamo limitati alle parti di piú diretto interesse cinematografico, eliminando i richiami strettamente personali.

Da tre generazioni, quella di Joris Ivens era una famiglia di fotografi. Suo padre gestiva un negozio a Nimega, e fu lí che Ivens cominciò ad avvicinarsi prima alla fotografia poi al cinema.

« In negozio c'era un apparecchio cinematografico Pathé per riprese normali, di legno, che funzionava a mano. Mio padre non sperava piú di poterlo vendere ai cittadini di Nimega. Non fu difficile, per noi ragazzi, passare dal gioco degli « indiani » fuori di città all'idea di un film sugli Indiani, per il nostro diletto. La vecchia macchina Pathé serví da sprone. I miei due fratelli, mia sorella, i miei genitori ed io naturalmente, ci equipaggiammo per formare i due gruppi degli Indiani e dei bianchi. Quando facevamo la parte degli Indiani ci truccavamo con la polvere dello squisito cioccolato olandese. Io ero l'eroe indiano e mi ornavo il capo di piume di tacchino rubate. Per gli esterni servivano egregiamente i colli sabbiosi ed i campi d'erica, che simulavano il deserto di Mojave e le Montagne Rocciose. Un vecchio cavallo bianco interpretava una romantica parte su quei colli sabbiosi. Ma ci dimenticammo di fargli un primo piano. Dovemmo rimediare qualche settimana dopo nel giardino di casa, dove condussi il grosso cavallo bianco facendolo passare attraverso lo stretto corridoio del pianterreno: con i fianchi strisciava contro le pareti rovinando i quadri che vi erano appesi ed i becchi dell'illuminazione a gas. Fu il mio primo problema di produzione. E mia madre fu quella che si divertí meno alla visione del nostro film ».

Terminato il liceo, Ivens fu inviato dal padre alla facoltà di economia dell'Università di Rotterdam, ma dopo sei mesi, alla fine del 1917, fu chiamato alle armi. Gli studi furono ripresi e conclusi a guerra finita. Nel 1922, Ivens andò in Germania, all'Università di Charlottenburg, " unica al mondo per la cura che rivolge agli studi fotochimici ". Partecipò intensamente alla vita culturale del paese, seguí da vicino lo sviluppo dei maggiori movimenti artistici del dopoguerra tedesco. Finito il corso di perfezionamento, rimase ancora qualche tempo in Germania, lavorando nelle fabbriche di macchine fotografiche, dove ebbe modo di accostarsi alla vita degli operai e di comprendere il significato della lotta che essi conducevano per la propria emancipazione sociale. Soprattutto fruttuose furono le sue esperienze a Jena, nella fabbrica Zeiss.

« La sera scarsa era la vita culturale. Noi ci dedicavamo soprattutto alla birra e alla musica. Vidi una caterva di film, allora: pochissimi americani, molti tedeschi. Vidi le prime opere importanti di Murnau e di Pabst: *Der letzte Mann* e *Die freundlose Gasse*. E poi film realistici, film sociali, film « d'arte » .Ma guardavo il film da semplice spettatore e mai identificai questa complessa produzione dei teatri di posa con la mia vita.

Quando, nel 1926, tornai in Olanda, fui nominato direttore della filiale di Amsterdam e capo del reparto tecnico della ditta fotografica « Capi » di proprietà paterna. Per un certo tempo queste occupazioni mi assorbirono totalmente, ma quando mi abituai al genere di lavoro che mi era stato affidato, sentii crescere in me l'insoddisfazione per una sola attività. Oltre il lavoro propriamente tecnico avrei dovuto far pratica di affari e stringere relazioni commerciali di vario genere per la diffusione dei nostri prodotti, in modo da assicurarmi l'avvenire. Trascorrevo, invece, le mie serate e via via tutto il tempo disponibile nei circoli intellettuali e artistici di Amsterdam, allora singolarmente vivaci.

Passeggiavo la notte con Henny Marsmann, il nostro maggior poeta, mi fermavo con lui a bere nei tipici caffé con le pareti di legno. Mi sorprendeva il fatto che tante nostre discussioni vertessero intorno ad una arte per la quale nessuno di questi artisti lavorava. Parlavamo dell'arte del cinema come di una cosa quasi sacra. Sacra, forse, perché misteriosa.

Sembrava che i film già li influenzassero tutti nel loro lavoro, ma nessuno di essi nutriva speranze di poter lavorare un giorno per questa arte nuova. Mi invidiavano le conoscenze di tecnica fotografica e mi facevano continue domande sull'argomeno. L'attrazione ed il mistero del cinema davano, dinanzi ai loro occhi, una nuova e particolare luce agli elementi estetici di quei film che io non avevo mai guardato come opere d'arte vere e proprie. E, di fatto, le discussioni mi aprirono la mente sulle finalità del cinema, di cui avevo assimilato e dominato la tecnica senza mai rendermi conto di trovarmi dinanzi ad una possibile forma d'arte.

Cominciammo a vedere insieme i film. Ci accaloravamo nelle discussioni critiche che non erano molto bene accette al resto del pubblico. Eravamo molto severi verso i film commerciali e ci appassionavamo per ogni insolito esperimento, sia pure modesto e ingenuo, e addirittura per ogni effetto meno consueto che riuscivamo a scoprire nei film commerciali.

Quelli di noi che avevano modo di andare a Parigi, tornavano con entusiastici racconti sui film d'avanguardia, girati da registi indipendenti nei grandi teatri di posa, come pure sui film prodotti da alcuni gruppi particolari. V'erano a Parigi cinema che proiettavano soltanto quei film di cui noi sentivamo parlare e che sognavamo di vedere. Altre notizie ci informavano sulla recentissima scuola cinematografica russa che produceva film di eccezionale potenza espressiva.

Il primo film russo che giunse ad Amsterdam fu *La madre* di Pudovchin, ma la censura olandese non permise di proiettarlo in pubblico. Questo film colpí la mente del nostro gruppo di giovani artisti e intellettuali nei due punti piú delicati: il diritto alla libertà di espressione e il desiderio di vedere film che avessero reale valore di esperimento. Cosí una sera ci riunimmo al club artistico De Kring e ci facemmo promotori di una iniziativa che la stampa conservatrice olandese paragonò al « Jeu de Paumes » della rivoluzione francese. Avevo portato dal mio negozio un proiettore americano di piccole dimensioni, e quella sera proiettai il film di Pudovchin quattro volte consecutivamene. La polizia tentò di impedircelo e il sindaco, che era a pranzo dalla Regina a Palazzo Reale, ricevette l'ordine di far cessare lo spettacolo. Ma noi rispondemmo che « si trattava di una visione privata per gli artisti, la quale non avrebbe in alcun modo minacciato la sicurezza dello Stato ».

Le nuove possibilità espressive rivelate da Pudovchin nella *Madre* ci entusiasmarono enormemente. Il primo risultato della proiezione fu l'idea di costituire una organizazzione che ci permettesse di visionare altri film del genere. Dietro l'organizzazione della « Film Liga » stava soprattutto il desiderio di vedere i film per conto nostro, ad esser sinceri. Nessuna forte esigenza sociale ci stimolava a presentare film ad un pubblico piú vasto. Fu soltanto piú tardi, quando l'iniziativa ebbe successo, che noi improvvisamente ci avvedemmo che quella necessità era piú grande di quanto avessimo immaginato. Per cui adottammo una linea di condotta piú « sociale » nei riguardi dell'organizzazione. Tuttavia, essa rimase sempre un'organizzazione apolitica, i cui scopi principali erano quelli estetici.

Degli argomenti da noi discussi nei caffé e nei bar, dagli studi sullo stile e sulle forme d'arte nacque il nostro primo manifesto, redatto nel settembre del 1927:

> Die Nibelugen, The Big Parade, Potiomkin, La madre, Variété.
>
> Il film è giunto alla svolta decisiva.
>
> Una volta su cento vediamo un film: le altre volte vediamo pellicole.
>
> Il gregge, i cliscé commerciali, l'America.
>
> A questo punto, i film e le pellicole sono naturali avversari.
>
> Noi crediamo nel cinema puro ed autonomo, nel film come arte. L'avvenire sarà infecondo se non ci occuperemo noi stessi direttamente della questione.
>
> E' ciò che vogliamo fare.
>
> Vogliamo esaminare gli esperimenti che ci giungono dai teatri di posa dell'avanguardia francese, tedesca e russa. Vogliamo creare la critica cinematografica, che è in se stessa originale, costruttiva e indipendente. Perciò fondiamo la

ASSOCIAZIONE CINEMATOGRAFICA
DI AMSTERDAM

allo scopo di proiettare ad un pubblico ristretto quei film che non si vedono nei cinema normali e che si scoprono solo per caso.

Abbiamo un vantaggio dalla nostra parte: i buoni film non sono costosi, per la semplice ragione che il grande pubblico non li richiede. I buoni film giacciono nei magazzini di Parigi e di Berlino. Noi li acquisteremo.

Durante la stagione 1927-28 presenteremo ad Amsterdam dodici spettacoli al sabato pomeriggio, ed ogni sabato proietteremo, per la prima volta in Olanda, un film a soggetto di lunghezza normale che interesserà tutti coloro che seguono il cinema con attenzione. Imitando l'esempio dello *Studio des Ursulines* di Parigi, riesumeremo i vecchi film che sono disgraziatamente scomparsi dalla circolazione: i film di Asta Nielsen, Charlie Chaplin, ecc.

Questi film saranno proiettati in una sala per essere piú tardi selezionati, o, se ciò non sarà possibile, in un piccolo cinema cittadino, per l'uso del quale abbiamo già preso accordi. Eminenti consiglieri tecnici ci soccorreranno nella compilazione dei programmi.

Se siete d'accordo con noi nell'aver fiducia nel cinema di domani, e se vi annoiano i soliti programmi, riempite l'unito modulo. Vi chiediamo di pagare otto fiorini (che possono essere versati in due rate), il che significa 65 centesimi per ogni spettacolo, meno del prezzo consueto per uno spettacolo normale.

Nella pagina seguente troverete una interessante lista di film che intendiamo proiettare. Diteci quali scegliete. Ciò determinerà la selezione definitiva e l'ordine di programmazione dei film.

Il Comitato: Henrik Cholte, presidente; Menno Ter Braak, segretario amministrativo; Joris Ivens, segretario; Charlie Thorop; L. J. Jordaan; Cees Laseur; Hans Van Meerten. (Joris Ivens, Ed Pelster, consiglieri tecnici).

Il successo fu insperato: in breve tempo si raccolsero venticinquemila adesioni e si dovettero creare dodici sezioni in varie città olandesi.

Tra i film che allora proiettammo, quelli che colpirono maggiormente il pubblico furono i piú estremisti ed i piú sperimentali. L'avanguardia europea aveva tanti stili quante nazioni aveva. A me interessavano soprattutto i film totalmente astratti che dalla Germania ci man-

davano Walter Ruttmann, Hans Richter e il compianto Viking Eggelig. Consideravamo Ruttmann il piú geniale di tutti.

Quando cominciammo ad invitare alcuni artisti cinematografici a parlare nelle nostre riunioni ed a presentare i loro film, io fui inviato a Berlino per accordarmi con Ruttmann e indurlo a venire ad Amsterdam. Visto dall'Olanda, Ruttmann aveva assunto ai nostri occhi una statura impressionante, ma quando lo vidi da vicino, mentre si stava arrabattando con una vecchia macchina male equipaggiata, e constatai come egli dovesse limitare le sue esperienze per mancanza di nozioni tecniche, mi resi conto del valore delle mie cognizioni. In negozio, il mio lavoro consisteva nell'occuparmi continuamente dei film e delle fotografie dei dilettanti. Seppi allora che avrei potuto insegnare a Ruttmann tanti trucchi ed espedienti quanti ne avevo mostrati ad ogni dilettante che veniva nel mio laboratorio ».

La " Film Liga " proiettò molti altri film; i primi esperimenti di René Clair, le opere di Cavalcanti e di Kirsanov, La coquille e le Clergyman della Dulac, Turksib, Nannok, Moana.

« Alcuni di noi approfittarono dell'associazione cinematografica per esaminare i film con tutta la cura di cui erano capaci. Ricordo di aver fissato una moviola al mio tavolo, a casa, e di aver preso a prestito i positivi dell'*Arsenale* di Dovgenko e del *Potiomkin* di Eisenstein per analizzarli inquadratura per inquadratura, nella lunghezza, nel ritmo, nella composizione. Mi feci persino delle tavole di montaggio per le sequenze principali di questi capolavori.

Facendo questa analisi imparai un'infinità di cose sulla elementare continuità visiva. I nuovi effetti creati dalle inquadrature estremamente brevi furono le scoperte che a quel tempo piú mi appassionarono e mi soddisfecero ».

Ivens non tralasciava, inoltre, di ricavare preziosi insegnamenti dai contatti diretti con le personalità che giungevano ad Amsterdam: Clair, Ruttmann, Cavalcanti. Il primo passo dell'iniziazione cinematografica era fatto.

« Poiché lavoravo nel negozio paterno e nello stesso tempo prendevo parte all'attività dell'associazione cinematografica, considerai come la cosa piú naturale del mondo il pensiero di fare io stesso un film. Questa intenzione nacque in me cosí gradualmente che non posso con chiarezza ricordare quando avvenne la decisione, e nessuno lo potrebbe fare poiché nessuno si stupí di vedermi lavorare con una macchina da presa. Tutti erano certi che l'avrei fatto, un giorno o l'altro.

Uno dei piú antichi luoghi di ritrovo di Amsterdam era lo Zeedyk, situato nel quartiere dei marinai. Jan Heyens, che di giorno faceva lo scultore, la sera si cacciava in testa un vecchio cappello a cilindro e su di una carrozzella conduceva in giro i clienti da un locale all'altro, dal « Pallone Bianco » alle « Nove vergini ». La madre di Heyens era una meravigliosa vecchia, proprietaria di un bar sullo Zeedyk, la quale riservava al secondo piano della sua osteria un comodo alloggio per gli ubbriachi ed i nottambuli che vi si recavano.

Questo locale era situato in un tipico rione della vecchia Amsterdam, lungo uno stretto canale. Era pieno di gente e di movimento. Una domenica mattina, senza alcun piano, cominciai a girare nel bar della signora Heyens. Non era ancora affollato e potei muovermi con relativa facilità. La mia macchina si mosse molto, troppo: il solito difetto dei principianti. Ma alcuni movimenti mi aiutarono a cogliere l'atmosfera ed i gesti degli uomini che si trovavano nel bar. Fra gli ubbriachi, uno ne ricordo particolarmente. Costui, dopo la seconda bottiglia di gin, diveniva regolarmente il Re del Canadà. Quella mattina si sentí tanto bello e potente che strappò dalla lampada il lungo nastro bruno della carta moschicida (cosparso di mosche nere, stecchite), se lo gettò intorno al collo con un gesto maestoso di spaccamontagne e, alzando la bottiglia alla sua immagine riflesssa nello specchio, brindò alla salute del Re del Canadà. Feci in modo di fissare l'intero gesto con una panoramica che terminava sul primo piano del Re nello specchio.

Per me, tutto questo equivaleva ad una versione amsterdamese della « Potenza delle tenebre ». Quando proiettai ciò che avevo girato, mi accorsi con stupore che vi era rimasta gran parte di quell'ingenuo divertimento. E v'era anche una certa patina pittorica, che rendeva abbastanza bene l'intensità delle vecchie pitture olandesi di interni bui. Non montai il materiale girato, rendendomi conto che si trattava di un risultato puramente dilettantistico. Ero tuttavia riuscito a provare a me stesso la mia segreta inclinazione. La prova inoltre era stata fatta in un ambiente reale e non fra le curve e gli angoli astratti di Ruttmann.

Questo primo esperimento mi fece ancor piú ansioso di approfondire le mie esperienze. Cercai un soggetto che meglio si prestasse ad un piú completo studio del movimento e del ritmo, poiché non mi azzardavo ancora ad affrontare la complessità di una narrazione o dei movimenti degli esseri umani. Quando gli amici seppero che stavo cercando un soggetto adatto — e cioè un soggetto libero da qualsiasi possibilità emotiva — e che mi potesse offrire un'ampia varietà di movimenti e di forme, uno di essi, ingegnere delle ferrovie, mi suggerí di dare un'occhiata al nuovo ponte sulla Mosa a Rotterdam.

Il ponte si spostava verso l'alto e verso il basso fra due torri, in modo da permettere che le navi gli passassero sotto e i treni sopra. Quando lo vidi, convenni con l'ingegnere che era esattamente ciò che cercavo. L'attrazione che il ponte, come soggetto, esercitava su di me consisteva nella fusione di toni, forme, contrasti, ritmi, e nei rapporti che scaturivano fra tutti questi elementi. Sapevo che migliaia di variazioni erano possibili, e che là avrei potuto sviscerare gli elementi fondamentali contenuti in quelle variazioni.

In tutti i film visti alla « Film Liga », avevo notato una grande varietà di immagini e di espressioni, ma parlando in seguito con chi li aveva fatti, mi accorsi che essi in fondo non si discostavano, nel loro lavoro, da quello che era il loro gusto personale e dalle inclinazioni comuni. Per parte mia, invece, desideravo scoprire le regole, le leggi della creazione filmica. La musica — mi dicevo — ha le sue regole e la sua

grammatica dei toni, della melodia, dell'armonia e del contrappunto. I pittori sanno ciò che è possibile fare con determinati colori e determinati rapporti di masse. Ma, se qualcuno nel cinema conosceva i rapporti fra i movimenti filmici, li teneva per sé, ed io avrei dovuto scoprirli per conto mio.

Il ponte ferroviario di Rotterdam rappresentava il piú ricco complesso di movimenti ch'io potessi desiderare. Da una parte v'erano i rapidi Amsterdam-Parigi che saettavano attraverso il ponte con le loro masse di metallo nero e di fumo bianco; dall'altra, le navi grosse e lente che passavano sotto, puntando la prua verso il mare aperto e verso il porto. Il ponte stesso si sollevava con precisi movimenti verticali di contrappesi, provocando un grandissimo numero di azioni dei piú diversi generi: ruote in moto, cavi oscillanti, masse in ascesa. Ottenni dalle Ferrovie dello Stato un lasciapassare che mi permetteva di recarmi sul posto ogni qualvolta volessi lavorarvi, e su quel ponte trascorsi tutto il tempo che mi riusciva di trovare, scappando dal negozio e liberandomi dagli impegni che esso comportava.

A quell'epoca, ero tra l'altro impegnato in una produzione microcinematografica all'università di Leyda, dove mi recavo ogni mattina. A mezzogiorno mi precipitavo al ponte di Rotterdam, lavoravo una oretta e per le tre tornavo ai microscopi dell'università. Usavo una macchina da presa del negozio di mio padre, una Kinamo con tre obiettivi. E, economizzando nelle riprese svolte all'università, riuscivo sempre ad avere un quantitativo di pellicola sufficiente per il lavoro sul ponte. La notte sviluppavo io stesso il negativo in una vasca da cento piedi, e sorvegliavo la stampa che avveniva in un piccolo laboratorio cinematografico di Amsterdam.

La Kinamo è una macchina automatica a mano, con un magazzino di 75 piedi di pellicola da 35 mm. Nelle officine Ica avevo lavorato proprio alla costruzione di questo modello, e il professor Goldberg, l'inventore del piccolo e pratico strumento da ripresa, mi aveva insegnato tutti i suoi difetti, talché quando andai a lavorare sul ponte la Kinamo era già una mia vecchia amica. Le mie intenzioni sulla struttura generale del film prevedevano un inizio illustrativo, atto a mostrare come il ponte ferroviario facesse parte della città di Rotterdam e come servisse a collegare le due sponde della Mosa. I treni lo attraversano a grande velocità, le navi, sotto, attendono di poter passare; i treni si fermano, tutta la parte centrale del ponte si alza, le navi possono passare sotto; immediatamente dopo la parte centrale lentamente si abbassa, i binari tornano a combaciare e il treno che attendeva ad una delle estremità può ripartire e superare il ponte. Un semplice, e forse persino arido studio del movimento.

Benché avessi già ventinove anni, questo fu l'inizio della mia carriera professionale. Dopo tale prova, il film non sarebbe piú stato un passatempo per me. Si può dire che me ne occupai, da allora in poi, da dilettante, se per dilettantismo s'intende non trarre lucro da quanto si fa. Era uno scrupoloso e cosciente lavoro di laboratorio, che non si

rivolgeva ad un vasto pubblico. Era piuttosto il lavoro di uno scienziato. Tutte le mie cognizioni tecniche sulle macchine da presa, gli obiettivi, l'esposizione e lo sviluppo della pellicola furono messe al servizio di quella che divenne la mia nuova professione. Effettuai le riprese del film fra l'inverno del 1927 e la primavera del 1928. Il montaggio fu per me uno scoglio grosso. Non sapevo da che parte cominciare: cosí di ogni inquadratura feci un sommario schizzo su un cartoncino, e indicai con frecce il movimento compreso nell'inquadratura stessa. Poi diedi un ordine ai vari cartoncini, e solo piú tardi osai tagliare la preziosissima pellicola.

Ad una delle proiezioni primaverili della « Film Liga » durante le quali sceglievamo le opere da includere nel programma, proiettai il film che ora intitolo *Il Ponte*. Il comitato della « Film Liga » addetto alla compilazione del programma lo apprezzò molto e decise di includerlo immediatamente nella prossima proiezione. La stampa olandese fece al mio primo film un'accoglienza inaspettatamente calorosa: un nuovo film di un paese nuovo venne cosí ad aggiungersi ai programmi cinematografici dell'avanguardia europea.

Può darsi che oggi *Il Ponte* non rappresenti altro che uno studio del movimento, ma per me rappresentò qualcosa di piú importante. Imparai molti segreti sui movimenti in rapporto alla macchina da presa. Imparai, per esempio, che quando si riprendono movimenti che si ripetono — come l'azione di un contrappeso su di un ponte — occorre osservarli piú a lungo e con maggiore attenzione di quanto si potrebbe pensare. Si scoprirà sempre qualcosa di nuovo, che so, il contromovimento di un'ombra, o una vibrazione significativa nell'istante in cui i cavi si fermano. Oppure un riflesso piú efficace inquadrato con un'angolazione piú soggettiva. Dalla piccola cabina di vetro sul ponte il manovratore sorvegliava tutto ciò che facevo. Quando, dopo aver « girato » l'enorme ruota del cavo alla sommità del ponte, scesi dalla lunga scala di ferro, egli mi volle dire ciò che pensava in proposito.

« Non deve *mangiare* il ponte. Mi fa l'impressione di una tigre che striscia e si arrampica sulla ruota. Mi è venuto da ridere quando lei si è fermato improvvisamente contro il cielo con la macchina in mano. E' riuscito a fare quello che voleva? ».

Ero riuscito. Ciò che egli aveva visto dal basso non era altro che la mia lunga osservazione di tutti gli elementi, la ruota che girava, il cavo scivoloso, rigido e unto e l'intenso traffico che si svolgeva sotto di me. Quando mi fermai, avevo finalmente trovato il momento giusto per girare, vale a dire l'*hic et nunc,* la prova del fuoco della propria sensibilità. Era giunto il momento critico, il momento in cui si trova il posto giusto per girare. Il che significa né due centimetri piú a destra né due piú a sinistra, né un po' piú dall'alto né un po' piú dal basso, né un po' piú da vicino né un po' piú da lontano, né una frazione di secondo prima o dopo, ma qui e adesso. Naturalmente, occorre concedersi un po' di respiro, mettere in moto la macchina prima di quel momento e fermarla un poco dopo che il momento è trascorso.

Lavorando per *Il Ponte* imparai che una lunga ed accurata osservazione è l'unico modo per essere sicuri di aver scelto, messo in rilievo e afferrato tutto quanto è possibile dal ricco materiale che la realtà offre. La scoperta, che il cineasta domani può fare, di non essere stato oggi abbastanza abile, è piú deprimente di qualsiasi scoperta analoga di qualsiasi altro artista che impieghi un diverso mezzo per esprimersi. Il cineasta non può permettersi il lusso psicologico di questo « esprit de l'escalier », non può permettersi il lusso di tutte quelle acute considerazioni che vengono alla mente quando il lavoro è già terminato, quando si pensa a tutto ciò che si sarebbe potuto dire e a tutte le sagge osservazioni che avrebbero potuto condurre a quel risultato in quell'istante che ormai è passato. Dirò infine, ma non è la cosa meno importante, che anche l'osservazione contribuisce a salvare il film.

Un'altra lezione che impiegai assai piú tempo ad imparare, ma che mi balenò alla mente quando stavo girando *Il Ponte*, è questa: come tradurre mentalmente l'immagine che si vede nel mirino della macchina da presa nell'immagine completamente diversa che dello stesso oggetto apparirà sullo schermo. E' un problema particolarmente grave per le riprese in esterni. Occorre fare una specie di rapido montaggio mentale. E' molto facile essere ingannati e pensare che la piccola immagine del mirino — con tutta la brillantezza, il colore vivo e il fascino della riproduzione in miniatura della scena che vi sta dinanzi — sia l'immagine che verrà proiettata sullo schermo. L'ingrandimento di questa suggestiva miniatura sullo schermo bianco di una buia sala di proiezione ha distrutto molte trepide speranze.

L'aria aperta, la luce, il vento, lo spazio e l'altezza non entreranno automaticamente nell'inquadratura. Tutto deve esserci messo scientemente. Fra la ripresa e la proiezione intercorrono parecchie fasi di lavorazione: sviluppo, stampa, montaggio, commento, effetti sonori, musica. Ognuna di queste fasi offre la possibilità di mutare l'effetto della ripresa, ma occorre sapere fin dal momento in cui si gira che cosa in fondo si vuole ottenere. Lo schermo non è una finestra attraverso la quale si possa guardare il mondo, ma è un mondo di per se stesso.

Per poter *sentire* fisicamente e totalmente la realtà che si vede nel mirino durante la ripresa, occorre controllare l'angolazione e il movimento della camera che servono a comporre l'inquadratura desiderata. La scelta degli obiettivi può fornire prospettive diverse ed anche falsarle. Con i filtri si possono modificare le effettive condizioni atmosferiche e gli effettivi rapporti cromatici. Il filtro può anche contribuire a dar maggiore consistenza alla materia: per esempio, alla lucentezza dell'acciaio e alla vischiosità del cavo. Si può regolare la durata e, in una certa misura, anche l'illuminazione dell'inquadratura.

Come ho detto, nelle fasi successive della lavorazione parecchi elementi possono interferire e apportare correzioni. I vari trattamenti di sviluppo e stampa possono provocare effetti diversi. In fase di montaggio, l'interferenza dell'autore risulta necessaria e creativa: la continuità, il ritmo, i rapporti fra i vari elementi, i contrasti stabiliranno

definitivamente il significato e l'« atmosfera » di ogni inquadratura. Valore incalcolabile hanno la musica, il suono ed il commento. Vediamo ora come tutto ciò sia stato concretamente realizzato nella ripresa di quella ruota alla sommità del ponte.

Non vi sono, in questo caso, molte complicazioni psicologiche o drammatiche. Si tratta semplicemente di infondere nell'inquadratura quel senso della realtà viva che è necessario per lo schermo. Tuttavia, pur essendo lo scopo limitato, esistono centinaia di possibilità di realizzarlo, ma un paio soltanto sono giuste. Ecco dunque che, nel giro di queste ristrette possibilità, o nel quadro della loro disciplina, entra in azione la personalità di chi fa il film.

La macchina da presa si trova dinanzi al soggetto da riprendere, in cima al ponte. Si porta sotto la ruota, e ciò dà esattamente la sensazione della potenza che sta alla base del meccanismo. Mentre la ruota gira, il traffico in basso scompare e ricompare alternativamente. E questo contribuisce a dare la sensazione che la ruota gira, alta, sopra la folla. Con l'inquadratura successiva distolgo la macchina dal traffico e la punto sulla ruota, onde sottolineare tale rapporto. Ma, in questa inquadratura, otterrò lo scopo inclinando lievemente la macchina verso il basso. Scelgo un obiettivo di 40 mm. che mi consente un campo sufficientemente ampio per poter comprendere nel quadro la solida forma rotante dell'intero meccanismo. Decido poi di iniziare la ripresa nell'istante in cui le mobili ombre dei raggi si susseguono le une alle altre, allo scopo di ottenere una maggiore plasticità dalla massa di acciaio. Applico un leggero filtro giallo in modo che la funzione del cielo non assuma soverchia importanza e non mi faccia cadere nel pericolo di una eccessiva drammatizzazione. Voglio che la massima concentrazione si abbia sulla ruota e sulle sue funzioni. La ruota è verniciata di grigio, e non ho perciò bisogno di un filtro molto assorbente per dare la sensazione del ferro. Debbo chiudere parecchio il diaframma, sino a circa f. 18, per avere una profondità focale sufficiente a comprendere sia la ruota in primo piano che il traffico lontano. E' necessario cogliere il momento opportuno quando il traffico, sotto, è piú intenso, e ciò deve coincidere — per via delle ombre — con la posizione piú favorevole del sole. A poco a poco il controllo della composizione e della durata si fa piú sicuro. Lo scopo si fa sempre piú chiaro: la ruota si porterà verso l'estremità inferiore sinistra del quadro, tirando i cavi verso l'alto. Il che servirà a far comprendere tanto la sua forza quanto la sua funzione nel meccanismo del ponte. Inserite in questo movimento vi saranno alcune inquadrature dei cavi che sollevano il ponte. E sotto, a grande distanza si vedranno minuscole forme in movimento: il traffico intenso che vi si svolge. E debbo, appunto, esser certo che il traffico sarà intenso per poter dare la sensazione dell'importanza di Rotterdam come porto e per accrescere la tensione dell'intera sequenza. La parte destra del quadro è vuota, per aumentare la sensazione dell'altezza.

La stampa e lo sviluppo furono fatti normalmente e non vi fu bisogno di ricorrere a trucchi. Dovetti soltanto preoccuparmi che la stampa

fosse abbastanza scura per poter distinguere chiaramente il traffico che si svolgeva in basso. E se anche la ruota fosse riuscita troppo scura, poco male, poiché la sua posizione in cima al ponte sarebbe stata sottolineata da altre inquadrature. *Il Ponte* è un film muto ma le attuali possibilità della colonna sonora aggiungerebbero efficacia alle sensazioni che allora si volevano ottenere attraverso le sole immagini. La prospettiva sonora creerebbe un rapporto fra i rumori lontani del traffico ed il suono in primo piano dei cavi, lisci, rigidi e scivolosi che passano sulla ruota.

A montaggio ultimato, *Il Ponte* divenne un film di dieci minuti, un rullo solo. Poiché era stato inteso come un esperimento del tutto personale, l'accoglienza favorevole che ricevette non mancò di stupirmi. Di colpo, tutti gli ambienti artistico-cinematografici europei presero ad occuparsi dei film olandesi, come se questi avessero una tradizione alle spalle! In realtà, l'industria cinematografica olandese non aveva fatto altro che impiantare qualche sezione locale delle compagnie internazionali per la ripresa delle attualità e si era al massimo avventurata in qualche risibile traduzione cinematografica di commedie di successo che noi usavamo chiamare i « draghi del cinema ». La ottima critica cinematografica olandese ebbe finalmente modo di sfoderare il proprio orgoglio nazionale.

All'epoca del *Ponte,* v'era soltanto un altro olandese che impiegasse il mezzo cinematografico con serietà e sensibilità. Era un solitario scienziato di Haarlem, J. C. Mol, i cui film scientifici e microscopici ci interessavano al pari delle opere avanguardistiche. *Kristallen* di Mol, un microfilm sulla formazione dei cristalli, fu un efficace contributo al neonato cinema olandese.

Spronato dal pubblico della « Film Liga », sentii crescere fortissimo in me il desiderio di applicare le idee imparate con *Il Ponte* ad un film piú impegnativo, con contenuto, azioni, e persone piú solide, con una materia piú ricca, per dirigerla seconda la mia volontà e non soltanto fotografarla. Uno scrittore olandese, Jef Last, mi propose la semplice storia d'amore di un pescatore senza lavoro. Mannus Franken, altro scrittore legato al gruppo della « Film Liga », fece sua l'idea di Last e la sceneggiò. Franken era studente d'ingegneria a Delft e autore di rappresentanzioni all'aperto: portò nel nostro gruppo, allora agli inizi dell'attività cinematografica, considerevoli doti di poesia e di fantasia. Altro notevole apporto fu quello di Johnny Fernhout (ora conosciuto negli ambienti documentaristici sotto il nome di John Ferno), figlio minore di un famoso pittore olandese, Charley Toorop.

Tutto il grupo si spostò a Karwyk, un piccolo villaggio di pescatori, dove affittammo una casetta sulla spiaggia. Avevamo trovato alcuni attori dilettanti i quali, insieme allo stesso Last — che fu il protagonista — interpretarono i pochi personaggi del film.

Ben piú di un film mi occorse per imparare a lavorare con gli attori, e perciò tutto il risultato positivo del film per me si ridusse ad alcune relativamente esigue conquiste di immediatezza fotografica. Per esempio, allo scopo di registrare il movimento del mare e della risacca in

modo drammatico e soggettivo, mi costruii un sacco di gomma con una parete di vetro che potesse contenere la mia testa, le braccia e la macchina da presa. I cavalloni si frangevano dunque sulla macchina e su me stesso, ed in tal modo riuscii a girare alcune inquadrature del mare in movimento che ebbero una efficacia ed una violenza mai prima viste sullo schermo.

Per il resto, in questo film non vi è certo gran che di cui esser fieri. Fu per me un'ottima scuola quella di lavorare con volti e reazioni umane dopo esser stato a contatto con i movimenti meccanici del *Ponte*, e per giovani cineasti come noi fu un interessante problema quello di dover riprodurre l'atmosfera e gli stati d'animo di una simile comunità di pescatori in un numero ridottissimo di inquadrature: un cane solitario in una strada vuota, una lenta panoramica lungo minuscoli tetti in fila delle case, un bambino solo in un cortile immacolato, una fila di austeri pescatori che camminano impettiti nei loro abiti neri della festa stagliandosi contro la bianca e severa architettura della chiesetta del villaggio. *Frangenti* non fu un bel film, anche se noi allora pensammo che il pubblico della « Film Liga » non lo apprezzasse per esser divenuto ormai troppo disincantato e pretenzioso. Oggi, soltanto le inquadrature del mare e l'atmosfera del villaggio mantengono vivo il film dinanzi ai miei occhi.

Il film successivo (del quale *sono* fiero) nacque per motivi assai piú banali. Quando, girando *Frangenti,* ci occorreva continuamente il sole, la sorte ci riservò invece assai piú pioggia che sole, quei lunghi giorni di pioggia che spesso si hanno in Olanda. Fu naturale che ci venisse l'idea di girare un film su questa maledetta pioggia.

Quantunque l'idea fosse nata quasi per scherzo, quando tornai ad Amsterdam ne parlai piú seriamente con Mannus Franken, il quale tracciò uno schema che discutemmo e ridiscutemmo incessantemente fino a che non terminammo le riprese del film. Mi avvidi allora che, per girare un film d'atmosfera come quello, non ci si può attenere letteralmente alla sceneggiatura e che la sceneggiatura non dev'essere troppo particolareggiata. In quel caso, fu la pioggia stessa a indicarci la via da seguire ed a guidare la macchina da presa in quei segreti sentieri di cui non avremmo potuto supporre l'esistenza al momento di tracciare le linee generali del film. Fu un soggetto inaspettatamente difficile. Molti di quelli che sembravano problemi estetici furono, in realtà, problemi tecnici, e viceversa. Ben poca era l'esperienza cinematografica per le riprese di pioggia, poiché un operatore normale smette di girare quando comincia a piovere. Quando *Pioggia* fu terminato e visionato a Parigi, i critici francesi lo definirono un *ciné-poème*: e di fatto la sua struttura risente assai piú della poesia che del brano di prosa come poteva essere, per esempio, la struttura del *Ponte*. Suo scopo era quello di mostrare come il volto di una città, Amsterdam, muti sotto una spruzzata di pioggia, ed il film era stato condotto come avrebbe potuto condurlo un poeta o un musicista piuttosto che un cronista.

Il film comincia con il sole che batte sulle case, sui canali, sulla gente che affolla le strade. Si alza un leggero venticello e le prime gocce cominciano a schizzare sui canali. L'acquazzone aumenta di intensità e la gente — sotto la protezione di cappucci ed ombrelli — si affretta verso i propri affari. Termina l'acquazzone, cadono le ultime gocce e la vita della città torna normale. L'unico filo conduttore di *Pioggia* è costituito dall'inizio, dal crescere e dalla fine di questo acquazzone. Non v'è una didascalia, non v'è una battuta di dialogo. I suoi effetti dovevano essere puramente visivi. Gli attori erano la pioggia, le gocce, le persone zuppe d'acqua, le nubi scure, i riflessi luccicanti che tremolano sull'asfalto bagnato, e così via. La luce diffusa sulle case scure lungo i neri canali produsse un effetto che mai avrei potuto prevedere. E l'intero film fornisce allo spettatore una visione personalissima e soggettiva, come per i versi di Verlaine:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.

o della poetessa Ku Scih:

Lightly, gently, on the city
Falls the warm and welcome rain . . .

In quel tempo vissi con la pioggia e per la pioggia. Di tutto ciò che vedevo cercavo di immaginarmi l'aspetto che avrebbe assunto sotto la pioggia e sullo schermo. In parte era un gioco, in parte un'ossessione. Scelti parecchi luoghi in città dove sapevo che avrei voluto girare, organizzai un sistema di « osservatori della pioggia », amici che mi avrebbero telefonato da determinati rioni della città quando si fossero manifestati gli effetti di pioggia che mi servivano. Non mi spostavo mai senza la macchina da presa: in ufficio, nel laboratorio, per strada, sul tram. Vivevo insieme alla macchina, e quando dormivo la mettevo sul tavolino da notte così da potere, se necessario, riprendere la finestra che stava sul mio letto qualora avesse piovuto al momento di svegliarmi. Alcune delle migliori inquadrature delle gocce di pioggia che scivolano sulla finestra inclinata dello studio furono effettivamente girate al momento di svegliarmi. Tutti i nuovi problemi che nacquero per questo film acuirono le mie facoltà di osservazione e mi costrinsero pure a « distendere » alquanto il metodo di riprese rigido e ultranalitico che avevo impiegato per *Il ponte*.

Il ritmo veloce e mutevole e la luce della pioggia, che cambiava nel giro di pochi secondi, diedero alle riprese maggiore leggerezza e spontaneità. Per esempio, nella grande piazza al centro di Amsterdam vidi un giorno dinanzi a me tre ragazzine sotto un cappuccio: i movimenti saltellanti delle loro gambe avevano un ritmo di gocce e di pioggia. All'inizio avevo spesso pensato che tali ottime occasioni potevano essere sfruttate invariabilmente oggi o domani, ma presto ci si accorge che ciò non è mai vero. Ripresi i movimenti di quelle ragazzine senza un istante di esitazione. Probabilmente non avrebbero mai più

attraversato la piazza a quell'ora, o anche se l'avessero fatto non avrebbe piovuto, o se avesse piovuto esse non avrebbero avuto il cappuccio e non avrebbero saltellato a quel modo, o sarebbe stato troppo scuro, e via dicendo. Perciò bisogna girare subito. E sono proprio tutte queste decine di fattori l'uno collegato all'altro che vi impongono di girare ora o mai piú.

Mi ci vollero circa quattro mesi per mettere insieme tutto il materiale necessario per *Pioggia*. Per ottenere l'effetto dell'inizio dell'acquazzone come lo si vede nel film, dovetti girare almeno dieci inizi, e da questi dieci trarne uno, l'unico inizio possibile del film. La pioggia era un'attrice capricciosa, che bisognava cogliere nei momenti di vena e che rifiutava qualsiasi « trucco » che non fosse il suo naturale. Scoprii che nessuna delle emulsioni pancromatiche in commercio servivano per risolvere i miei problemi sulla pioggia. Migliori risultati li diede la vecchia pellicola ortocromatica extra-rapida, usata senza filtri. Tutti gli obiettivi furono impiegati con il diaframma a tutta apertura, poiché gran parte del lavoro fu compiuta con scarsissima luce.

Allo scopo di ottenere il maggior rilievo e la maggior efficacia dalla pioggia, mi preoccupai che il sole all'inizio e alla fine del film avesse altrettanto rilievo ed efficacia. Dovetti persino cogliere la differenza esistente fra la luce solare prima della pioggia e la stessa luce dopo la pioggia, la differenza fra la luce forte e violenta di prima e la strana, fantomatica luce gialla di dopo. So che questa è una sottigliezza, ma pure occorre tenerne conto e ricordarsi di cogliere questa sottigliezza con la macchina da presa.

Oltre che da una fotografia accurata, queste sottili differenze possono essere messe in rilievo dal movimento. Per esempio, accentuai il netto rilievo della luce solare che precede la pioggia con alcuni scanditi movimenti di luce e di ombra. L'ombra scurissima di una passerella fende nettamente l'ampia coperta di un battello che le passa sotto rapidamente. L'inquadratura è tagliata di colpo ed accoppiata, a contrasto, con quella di un altro battello che si muove sulla diagonale opposta ed occupa l'intero schermo. Quando la pioggia comincia a cadere, misi in rilievo il pigro movimento dei barconi, gli sbuffi di vapore e i riflessi tremolanti sull'acqua, cercando accuratamente di evitare i contrasti troppo stridenti nel taglio delle inquadrature.

Pioggia mi insegnò parecchie cose in fatto di emozione cinematografica, certo assai piú di quanto non fece la storia « emotiva » di *Frangenti*. Nel montare *Il Ponte* avevo scoperto quale effetto di tristezza produceva la ritmica ripetizione di movimenti lenti e pesanti. In *Pioggia* usai a ragion veduta il movimento delle gocce scure e pesanti che in forma di grosse perle scivolavano a lunghi intervalli sul vetro dello studio, onde esprimere la sensazione di malinconia di una giornata di pioggia. L'effetto opposto di felicità e di allegria durante un'acquazzone primaverile può essere ottenuto con molte gocce, piccole lucide e rotonde che picchiettano contro diverse superfici in parecchi modi differenti ».

a cura di **Fernaldo di Giammatteo**

Cronache

Il II Congresso Internazionale di Filmologia

Il secondo Congresso di Filmologia, che, organizzato dal Centro Sperimentale di Cinematografia d'intesa con il Bureau International de Filmologie, si è svolto a Venezia dal 26 al 31 agosto 1949, ha riunito un folto e scelto gruppo di scrittori e di scienziati largamente rappresentativo dei diversi settori degli studi cinematografici.

Per tramite del Bureau International de Filmologie sono state presenti ai lavori le delegazioni dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Danimarca, Francia, Inghilterra, Italia, Norvegia, Spagna, Svizzera, Svezia.

Delle delegazioni stesse facevano parte, oltre a studiosi del cinema, anche professori di filosofia, di estetica e di psicologia e di pedagogia, che si sono particolarmente interessati al fenomeno filmico e provenienti da alcuni dei maggiori centri culturali europei, come i Proff. Mario Roques, Robert Bayer della Sorbona, il Prof. J. Paulus della Università di Liegi, i Proff. Mario Ponzo, Luigi Volpicelli, Francesco Piccolo dell'Università di Roma, la Prof. Hélène Gratiot del Collège de France, il Prof. Pierre Francastel dell'École des Hautes Etudes, il Prof. Enrico Castelli dell'Istituto di Studi Filosofici di Roma, il Prof. Carlo L. Ragghianti dello Studio di Storia dell'arte di Firenze, il Prof. Galvano della Volpe dell'Università di Messina. Accanto ai membri delle delegazioni hanno partecipato ai lavori anche critici, scrittori, tecnici e studiosi di problemi cinematografici.

Il Congresso ha avuto inizio nella mattina del 26 agosto al Palazzo del Cinema. Il Prof. Mario Roques della Sorbona, nella sua qualità di delegato esecutivo del Bureau International de Filmologie, ha aperto i lavori e Luigi Chiarini, Vice Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, ha porto ai delegati e ai congressisti il saluto dell'Università e del cinema italiano. Quindi il dott. Annibale Scicluna Sorge, il Prof. Mario Ponzo e il Prof. Enrico Castelli hanno espresso rispettivamente l'adesione al Congresso del Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio, del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dell'Istituto di Studi filosofici.

Infine il Prof. Mario Roques ha fatto un'esposizione dell'attività svolta dal Bureau International de Filmologie e dei problemi scientifici ed estetici che piú particolarmente erano proposti all'attenzione dei partecipanti con la riunione di Venezia, che, dopo il lavoro di Inventario compiuto nelle giornate di studio svoltesi a cura del Bureau a Knokke-Le-Zoute, doveva segnare l'inizio di un esame piú approfondito dei singoli settori della filmologia.

In due sedute plenarie sono state svolte le relazioni generali, per le quali l'incarico era stato affidato dal Bureau International de Filmologie all'italiano Prof. Carlo L. Ragghianti e al francese Prof. Gilbert Cohen-Séat. Il Ragghianti ha tratto il tema: " I Cinema come arte figurativa ", ed il Cohen-Séat ha discusso i problemi inerenti alla defizione del " Discorso filmico ".

I lavori del Congresso e le discussioni sui temi particolari, si sono svolti per sezioni separate. Una sezione ha riunito tutti gli studiosi di estetica e di filosofia, mentre ai lavori di una seconda sezione hanno partecipato tutti gli studiosi di psicologia e di sociologia.

Relatori dei lavori svoltisi nelle due sezioni sono stati rispettivamente il Prof. Robert Bayer della Sorbona e la Prof. Hélène Gratiot del Collège de France; segreti delle sezioni stesse sono stati il Prof. Enrico Fulchignoni e Giovanni Calendoli. I due relatori hanno riassunto le esposizioni speciali, gli interventi e le discussioni in due rapporti conclusivi che sono qui di seguito integralmente riportati nella loro traduzione italiana e che al termine del Congressi sono stati letti dal Presidente Mario Roques in seduta plenaria.

Numerose sono state le relazioni particolari presentate al Congresso. Il Prof. J. Paulus dell'Università di Liegi ha trattato il suggestivo problema delle ripercussioni affettive del cinema, Pierre Francastel delle École des Hautes Etudes ha svolto il tema " Spazio e illusione ". Inoltre alcuni delegati stranieri, che non sono potuti intervenire personalmente, hanno inviato le proprie relazioni, che sono state egualmente discusse. Tra esse ricordiamo: " Livello mentale e comprensione del cinema " di René Zazzo Direttore dell'École de Hautes Etudes, " Il cinema, l'assassinio e la tragedia " di Roland Caillois.

Particolare interessamento, per il suo valore documentario e sperimentale, ha suscitato una relazione presentata dai Proff. G. Heuyer, S. Lebovici e G. Amado su una inchiesta filmologica svolta fra i fanciulli ricoverati in una clinica psichiatrica.

Oltre che con la ricordata relazione generale del Prof. Carlo L. Ragghianti e con i frequentissimi interventi particolari nelle discussioni, che sono ricordati nei rapporti finali della sezione di Estetica e di Filosofia e in quella di Psicologia, i delegati italiani sono stati presenti ai lavori con numerose relazioni. Speciale rilievo hanno assunto quella del Prof. Galvano della Volpe su " Il cinema e la spiritualità ", del Prof. Enrico Castelli su " La propaganda e il cinema ", di Umberto Barbaro sull'evoluzione del pensiero estetico di V. Pudovchin, e infine le relazioni del Prof. Valentini S. J., del Prof. Mario Ponzo, del Prof. Enrico Fulchignoni e del Prof. Cesare Musatti, su temi piú direttamente attinenti alla filmologia in rapporto con la psicologia.

Durante lo svolgimento dei lavori i congressisti hanno preso visione di alcuni film documentari inerenti ai temi di discussione ed hanno assistito alla proiezione delle piú interessanti opere presentate alla Mostra internazionale di Venezia.

Tanto nella sezione di Estetica e di Filosofia quanto nella sezione di Psicologia le discussioni sono state vivacissime, come documentano anche i rapporti conclusivi e una pubblicazione integrale del testo stenografico di tutte le relazioni e di tutti gli interventi, purtroppo, è stata impossibile per la mole stessa del lavoro durante le riunioni che in ambedue le sezioni, si sono susseguite ininterrottamente per cinque giorni.

Il Congresso si è concluso il 31 agosto. Il Prof. Mario Roques e Luigi Chiarini hanno illustrato i risultati conseguiti dal Congresso, che ha offerto un vasto materiale per la futura attività del Bureau International de Filmologie.

I lavori della Sezione di Estetica

Le discussioni svoltesi nella Sezione di Estetica intorno agli argomenti proposti nella seduta inaugurale dal Prof. Mario Roques e quindi dal Prof. Enrico Castelli possono cosí riassumersi:

Nella Delegazione italiana si è stabilita immediatamente una unanimità di pareri nel senso di effettuare uno scambio di idee intorno al tema generale dei rapporti tra il «filmico» e lo «spirituale». Così sono stati proposti alcuni temi particolari connessi con questo problema di ordine generale:

1) *Differenze specifiche del linguaggio filmico in rapporto allo spirituale e alla sua espressione.*

2) *Immagine filmica e parola filmica.*

3) *Surrealismo e realismo. Il rapporto del reale con il fantastico.*

4) *Relatività del tempo filmico. Durata filmica e montaggio.*

In seguito ai chiarimenti chiesti dal prof. Bayer a nome della Delegazione francese, la Delegazione italiana è stata concorde nel ritenere che per chiarire il

problema della spiritualità, era necessario porre il film sul suo vero piano di arte e di espressione, cioè riferendosi a una materia propira ed a una tecnica specifiche. Affermare che il film è spiritualità significa dire che il film, nel medesimo senso che Leonardo lo affermava per la pittura, è « cosa mentale ». Per questo è stato convenuto di non studiare il primo problema se non in funzione e in rapporto al secondo: l'autonomia dei mezzi di espressione del film. Cosí il confronto del cinema con il linguaggio delle arti figurative e lo studio dei valori d'intellegibilità del discorso filmico, tema delle relazioni svolte nelle sedute plenarie dal Prof. Carlo L. Ragghianti e dal Prof. Gilbert Cohen - Séat, venivano ad inserirsi organicamente nel complesso dei lavori della sezione di Estetica.

Anzitutto è stata discussa la possibilità di una nuova estetica del discorso fuori dalle vie classiche dell'antica estetica letteraria. Il Prof. Della Volpe ha sostenuto con forza che cosí la concezione classica come quella romantica non potevano spiegare adeguatamente il fatto filmico. Il postulato dell'estetica razionale è l'identità del bello e del vero: i classici ritengono che la norma del discorso sia la concatenazione chiara, logica e verosimile dei concetti. Il problema del senso e del non intellegibile concettualmente non si pongono. E' il trionfo del *logos*: il teatro, anch'esso, è di parole. Il nostro classicismo è, secondo Della Volpe, trionfo del platonismo. Pertanto la razionalità astratta è all'opposto di ciò che vi è di musicale e di fisico nella poesia stessa. Lo *choc* è molto differente dal *logos*. Perfino in Racine vi è una icasticità e lo si può dimostrare con precisione.

L'estetica romantica potrebbe meglio servire il film, cioè prestargli un'estetica. Ma tuttavia con essa siamo ancora nel dominio del *logos*: è, in un certo senso, Plotino dopo Platone. Poiché l'inganno romantico, il *Gefühl,* la liricità e Schiller e Novalis vanno fino alla confusione dell'estasi attraverso il sentimento. Il *raptus* romantico non è che una deformazione teologica del *Gefühl.* Esso si conclude con un universale metastorico e non con quella analisi icastica o iconica del singolare che sola può condurre al discorso reale, cioè a un universale differenziato. Noi siamo un'altra volta in presenza di un'estasi e dei misfatti della mistica idealista che si sostituisce alla conoscenza differenziale del singolare. I misfatti di questo sentimento teologizzato si continuano fin nell'estetica del Croce: l'intuizione del Croce resta nel carattere indeterminante schilleriano dell'arte e dell'ineffabile.

La conclusione di Della Volpe è che il discorso filmico, che è icastico o iconico, stabilisce per ciò stesso una conoscenza nuova che è al massimo dianoetica, perché va il piú lontano possibile nella descrizione e nella conoscenza del qualitativo. Una prima approssimazione del discorso filmico, che è sintesi del *logos* e della conoscenza tutta individuale del sentimento, può aversi liberandosi insieme delle preoccupazioni dei classici e dei romantici che postulano per vie diverse generalità letterarie e l'universalità del verbo. Il discorso filmico è un tipo speciale di discorso concreto, è montaggio.

Gli scambi di vedute che si sono protratti per molte sedute hanno permesso di approfondire e di proporre lo studio di parecchie questioni.

1) La definizione di ritmo, intorno alla quale Mario Roques ha chiesto alcuni chiarimenti a Luigi Chiarini.

2) Qualunque sia la definizione di ritmo adottata, sia essa una definizione stretta (Mario Roques) o piú estesa (Luigi Chiarini), per il cinema appare fondamentale la definizione tecnica e espressiva del montaggio.

3) E' necessario in senso inverso precisare dal punto di vista del film i vocaboli di « linguaggio », di « semantica filmica » e di « discorso ».

4) Si viene cosí al problema della specificità del linguaggio filmico. C. L. Ragghianti fin dalla prima seduta separata dalla sezione di Estetica pone ai suoi colleghi il problema se veramente si possa definire il film in maniera specifica e autonoma, considerandolo (cfr. il linguaggio delle forme di Wölflin e di Focillon) come il linguaggio di un'arte della visibilità pura, comparabile al linguaggio plastico delle altre arti figurative.

5) Reyna fa rilevare che un problema di trasposizione di semantica e di clima filmico si pone anche in un settore di natura squisitamente tecnica sul quale converrebbe richiamare l'attenzione: quella del doppiaggio. In un certo senso si tratta un problema parallelo a quello del montaggio.

6) Sulla base di un'esposizione dell'estetica di Pudovkin compiuta da U. Barbaro e delle osservazioni svolte da G. Calendoli, si costata allora che la tecnica può condurre a una predeterminazione sempre piú precisa degli effetti psicologici collettivi e, come rileva Bayer, a un realismo operatorio: la specificità del film può risolversi in una estetica differenziale e in una definizione di effetti qualitativi (effetto Pudovkin, montaggio alla Griffith ecc.).

Secondo la espressione lirica di uno dei congressisti, attraverso lo svolgimento di tali temi si è veramente realizzato, nella discussione, lo sposalizio della tecnica con la spiritualità.

Robert Bayer

I lavori della Sezione di Psicologia.

Si può affermare che le riunioni di Venezia, seguite agli inventari di Knokke-Le-Zoute, abbiano segnato nel campo dell'investigazione psicologica e psicosociale la fase conclusiva del periodo d'elaborazione.

Fin dall'inizio di queste riunioni, e senza che ciò rispondesse a un piano rigorosamente prestabilito, è stato facile costatare, attraverso i vari interventi individuali, che gli interessi dei partecipanti si estendevano su un vasto orizzonte, dalle analisi precise dell'osservazione sperimentale ai problemi generali della conoscenza e della morale.

L'analisi, presentata dal Prof. Mario Ponzo, del concetto di immagine nella varietà delle sue accezioni e nella sua fenomenologia, che la situazione filmica rende particolarmente sensibile, ha permesso di precisare gli elementi di un problema essenziale e insieme di intravedere le modalità di indagini sperimentali feconde.

Padre Gemelli, e insieme con lui Padre Valentini, mettendo in rilievo l'importanza di un concetto della personalità umana che si svolga nella sua totalità, e perciò risolva in sé l'etica e la socialità, hanno aperto la strada a tutta una serie di interventi; gli interventi stessi hanno dimostrato la preoccupazione di un certo numero di partecipanti di applicare, con oggettività scientifica, i metodi della ricerca sperimentale ai problemi sociali ed etici posti dalla filmologia.

Sul piano psicologico due gruppi di contributi debbono essere segnalati: quelli che consideravano il problema da un punto di vista puramente percettivo e quelli che invece prendevano in esame soprattutto i riflessi affettivi del cinema. Nella prima serie ricorderemo i contributi dei Proff. Marc Lambercier, A. Mazucco, Cesare Musatti e del dott. Y. Galiffret; nella seconda quelli dei Proff. Enrico Fulchignoni, Cesare Musatti e del dott. A. Origlia. I problemi tecnici del cinema possono d'altra parte essere studiati in una maniera feconda dal punto di vista psicologico: e questo hanno provato le esposizioni di U. Barbaro e di G. de Reyna.

L'ampiezza delle prospettive filmologiche è stata sottolineata dagli interventi finali, nei quali i Proff. H. Gratiot e Camillo Pellizzi hanno indicato da una parte che ogni ricerca, per essere veramente valida, deve fondarsi su una collaborazione intensa e continua degli studiosi dei diversi paesi e d'altra parte che i riflessi della proiezione cinematografica superano largamente il quadro limitato di una sala di spettacolo, influendo sulla formazione di determinati principî di condotta sociale.

Cosí, muovendo da nozioni analitiche concrete, il problema s'è esteso dalla fisiologia e dalla psicologia alla socialità e all'etica, provando come lo studio di un fatto di civiltà, quale è il fatto filmico, non può utilmente progredire se non con il concorso di tutte le discipline.

Hélène Gratiot

I libri

Filme, n. 1, bimestrale, organo ufficiale del « Círculo de Estudios Cinematográficos », Rio de Janeiro, agosto 1949.

La cultura cinematografica ha vinto un'altra battaglia: questa volta in Brasile. Un gruppo di cineasti brasiliani, guidati da Alex Viany e dal poeta Vinicius de Moraes, sono riusciti a realizzare una loro aspirazione, da lungo tempo accarezzata: pubblicare una rivista di studi cinematografici intesa a rendere operante il gruppo di intellettuali che anche in Brasile volgono la loro attenzione ai problemi del film, e a dare a questo paese un organo rappresentativo, prestigioso come talune riviste europee e hollywoodiane. E il primo numero di *Filme,* dopo alterne speranze, è uscito. La sua impostazione, che ricorda molte delle maggiori rassegne di cui siamo soliti occuparci, è decisamente scientifica.

Viany dedica una nota a Walter Huston, e Vinicius de Moraes, che è da molti anni anche apprezzato critico cinematografico, sceglie per un'acuta disamina *Roma città aperta, Espoir, Hets.* P. Sussekind Rocha, fisico della facoltà di filosofia di Rio, traccia una introduzione estetica al cinema. Ma il grosso della rivista è aperto, molto opportunamente, a testi tradotti: uno di Gregg Toland sull'operatore, uno di Wyler sulle sue ultime esperienze di regista, uno di James Agee (il poeta critico americano che ha scritto il commento di *The Quiet One*) su Chaplin e il suo *Verdoux,* tradotto anche nelle nostre pagine (1948, n. 3).

I poeti, in questa rivista di Rio, si troveranno specialmente a loro agio. Anche Carlos Drummond de Andrade, che è in prima fila sulla lirica brasiliana, figura nel sommario del primo fascicolo. Il suo « Canto ao Homen do Povo, Charlie Chaplin » vi è stampato insieme a una xilografia di Oswaldo Goeldi (dove Carlito appare accanto a Paulette Goddard e al rozzo rivale Eric Campbell). Sono sei lunghe strofe. Per soddisfare la curiosità del lettore riportiamo alcuni versi della quinta strofa:

« *Uma cega te ama Os olhos abrem-se.*
Nao, nao te ama. Um rico, em álcool,
é teu amigo e lúcido ignora
tua riqueza. A confusao é nossa, que esquecemos

o que há de água, de sôpro e de inocência
no fundo de cada um de nós, terrestres. Mas, ó mitos
que cultuamos, falsos: floreas pardas,
anjos desleais, cofres redondos, arquejos
poéticos acadêmicos: convençoes
do branco, do azul, do roxo; maquinismos,
telegramas em séries, e fábricas e fábricas
e fábricas de lâmpadas, proibiçoes, auroras.
Ficaste apenas um operário
comandado pela voz colérica do megafone.
És parafuso, gesto, esgar.
Recolcho teus pedaços: ainda vibram,
lagarto mutilado.
Colo teus pedaços. Unidade
estranha é a tua, em mundo assim pulverizado ».

I prossimi numeri di *Filme* si preannunciano interessanti: omaggi a Eisenstein, a Griffith, e a Cavalcanti, brasiliano prima che cosmopolita; dibattiti sulla funzione della critica, sulla danza e il cinema, firme nordamericane ed europee. E' un proficuo lavoro cui auguriamo da questa sede lunghissima vita.

M. V.

Index de la cinématographie française 1948-49, Parigi 1949.

E' un volume di settecento pagine, creato da Paul Augustae Harlé, Laurent Ollivier, Simone Doriot ed Evelyne Niobé, che, a somiglianza dell'*Index* del precedente anno, raccoglie analisi di tutti i film di lungo metraggio usciti o presentati dal 1° ottobre 1947 al 30 settembre 1948. Annesse a questa parte sono le liste dei registi ed operatori francesi e stranieri le cui opere sono state proiettate in Francia a partire dal 1° luglio 1946. Segue una seconda parte con le analisi dei cortimetraggi francesi e una terza che contiene i film in distribuzione in Francia per la stagione 1948-49. Lé analisi sono scritte, oltre che dai redattori già ricordato da P. A. Buisine, Jean Houssaye, Jacques Lamasse, Pierre Michaut, Pierre Robin e Gilberte Turquam.

L'*Index* contiene anche notizie ed elenchi utili per uomini d'affari, la lista delle cineteche pubbliche e private, dei Cine-Clubs, delle Associazioni di amatori, di uffici e consociazioni varie. Il libro si chiude con una bibliografia cinematografica, con particolare riferimento alle ultime opere uscite.

Le analisi dei film, che possono riuscire molto utili a esercenti, noleggiatori, ecc., comprendono i dati completi, il sunto del film e il giudizio sul suo valore commerciale, sulla regía, sulla interpretazione.

L'*Index* del 1947 conteneva 400 analisi di film a lungo metraggio e 200 analisi di cortimetraggi L'*Index* presente ne contiene rispettiva-

mente 470 e 400. Gli editori hanno realizzato il grosso volume con lo scopo di allestire un'opera utile al cinema ed ai cineasti. Bisogna dire che il loro lavoro non fallisce lo scopo prefisso.

M. V.

Jacques Feyder ou le cinéma concret, édité par le Comité National JACQUES FEYDER, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1949.

In occasione del secondo Festival cinematografico belga René Micha ha redatto, sullo stile d'un fascicolo delle *Revue du cinéma*, una elegante pubblicazione in carta patinata, ricca di documenti inediti dovuti a Françoise Rosay e a Paul Feyder, e di preziose testimonianze raccolte con l'appoggio di Charles Spaak, il principale scenarista del *metteur en scène*, e di Jean Gremillon, presidente della Cinémathèque Française. Perché quella aggiunta, nel titolo: « ou le cinéma concret »? Micha la spiega nella breve premessa: « le titre choisi peut s'entendre de cette façon: se défiant des constructions de l'esprit, non moins de celles du langage (dès que les mots quittent les choses) Jacques Feyder adhère sans cess à la realité des faits et au présent immédiat ». E' una « proximité au réel » con la quale Micha e gli scrittori che hanno collaborato al prezioso volume intendono interpretare e definire il carattere stesso dei belgi.

Alla pubblicazione hanno collaborato Nino Frank, che studia i caratteri dell'espressione feyderiana; Charles Spaak, che dà una risposta a queste domande del regista: « Qu'est ce que je veux exprimer? Quelle image verra-t-on sul l'écran? »; Jean Gremillon, che vede nell'opera di Feyder, come in quella di Eisenstein e di Griffith, la natura stessa dell'artista creatore; Bernard Zimmer che ne coglie l'« humour »; Louis Jouvet, che ricorda il suo ruolo di *Kermesse Héroique*: (« avec Feyder j'ai fait mon premier film »); Léon Bersacq, che esamina il realismo « transposé » della scenografia di Nazare Meerson, collaboratore di quasi tutti i capolavori di Feyder: *Crainquebille, Carmen, Atlantide, Les Nouveaux Messieurs, Le Grand Jeu, Pension Mimosa, Kermesse Heroïque, Chevalier sans Armure*. Charles Vanel ricorda invece in Feyder il maestro di recitazione, Arnoux ne esalta la singolare lucidità realista, Loui Page il metodo di lavoro e Robert Florey ne coglie l'aspetto cosmopolita. Le testimonianze — lettere, fotografie, vari documenti e giudizi — sono nuove e succose, allettanti i frammenti degli scenarî, precise la biografia e la filmografia. Può essere considerato, questo libro, qualcosa di definitivo su Jacques Fréderick, che Sadoul, nel saggio stampato su questa stessa rivista, ha giustamente considerato iniziatore della scuola realista francese.

M. V.

I film

Sorry, wrong number

Origine: U.S.A. 1948 - *produzione e distribuzione*: Paramount Pictures - *regía* di Anatole Litvak - *sceneggiatura e dialoghi di* Lucille Fletcher, basati sul radiodramma omonimo della stessa autrice - *fotografia di* Sol Polito - *musica di* Franz Waxman - *interpreti*: Barbara Stanwyck, Burt Lancaster, Ann Richards, Wendell Corey, Harold Vermilyea, Ed Begley, Leif Erikson, William Conrad, John Bromfield, Jimmy Hunt, Dorothy Neuman, Paul Fierro.

Sorry, wrong number di Anatole Litvak è uno di quei film che, a rifletterci sopra, si sfaldano e cascano a pezzi, tanto scarsa è la credibilità della loro compagine narrativa. Pure, sul momento, essi riescono a carpire allo spettatore una non languente e, fino ad un certo punto, partecipante attenzione. L'origine dell'opera è nota: si tratta di un dramma radiofonico, che, a quanto mi risulta, aveva una durata assai breve. E tale origine è denunciata dal film apertamente: i valori e gli effetti sonori risultano, ad ogni momento, in primo piano. Quelli visivi sono in ogni caso da essi determinati. Lo spunto è pure noto: una signora, costretta al letto da un'infermità cardionevropatica, capta per caso una telefonata, dalla quale apprende che una donna deve essere uccisa. Essa si mette in agitazione, fa e riceve successive telefonate, fin che riesce ad appurare che la vittima destinata è lei stessa. Il suo terrore cresce, mentre gli aspetti della situazione, in cui ha una parte determinante il marito, le si chiariscono. Fin che i passi dell'assassino si annunciano agghiaccianti nella loro felpata inesorabilità. E il delitto si compie. Il radiodramma era, evidentemente, costituito dalle successive telefonate, intorno alle quali la stessa imprecisione evocativa dell'onda radiofonica doveva costituire la necessaria atmosfera di angoscia. Nel film, naturalmente, il « detto » deve diventar « visto »: il racconto è costruito ad incastri successivi, attraverso i quali la verità emerge pezzo per pezzo. Bisogna riconoscere che la ricerca dell'effetto è in questo senso assai abile, che il congegno è montato con una raffinata consapevolezza delle esigenze del genere « thrilling ». Inserendosi sul tessuto visivo gli effetti sonori rivestono una evidenza spesso pregnante: si pensi, appunto, agli squilli del telefono, che assumono un significato tanto più sinistro quanto piú la verità sul mistero si va facendo. E, nel citato finale, l'inquietante senso di una presenza estranea e, dopo il delitto, il ripetersi dello squillo del telefono (è il marito che chiama) e la ferma risposta dell'invisibile assassino: « *Sorry, wrong Number, (Mi spiace avete sbagliato numero)* ». A tale ricerca di effetti sonori, spontaneamente derivante dalla fisionomia dell'opera di origine, si accompagna una parallela ricerca di un linguaggio visivo rilevante per un film « thrilling » e in rapporto alla povertà della materia narrativa. (Si veda, ad esempio ,ancora nel finale, come la suggestione venga accresciuta dall'invisibilità dell'assassino e da quel particolare della sua mano guantata che stacca il ricevitore e lo riaccosta dopo aver pronunciato la citata battuta).

Non è detto tuttavia che la estrema discutibilità dei nodi del racconto sfugga allo spettatore, pur istintiva-

mente agganciato da talune soluzioni emotive prese a sé: ad una riflessione piú esigente potrebbe invogliare anche certo abuso del mezzo tecnico, cui il regista si abbandona, per la necessità in cui si trova di creare artificiosamente determinate suture, di turare determinate falle: alludo all'inquietudine, spesso non giustificata, della macchina da presa, che vaga, ad esempio, in ripetute panoramiche descrittive, le quali tendono ad evocare l'ambiente e a distogliere l'occhio cinematografico dall'immagine della protagonista (si tenga presente che la base di partenza è una specie di *Voce umana;* da quanto ho detto penso si comprenda come l'eventuale confronto vada a discapito di Rossellini, data la pur lodevole ricerca espressiva che in questo film si nota, a differenza che nel suo). Vero è che la singolare pastosità e morbidezza del tono fotografico conferisce all'immagine una spesso funzionale suggestione. Ma la evidente « bravura » da cui il film è distinto, anche sotto un rispetto di tecnica del racconto (si pensi alla estrema nettezza di certi attacchi), finisce per risultare un po' sprecata, chi pensi alla sostanziale labilità dei presupposti su cui tutta la paziente e meccanicamente esatta costruzione (un congegno ad orologeria) è impiantata.

Piú d'uno è portato infatti a chiedersi come sia spiegabile che una donna in simili condizioni possa venir lasciata per tutta una giornata, fino a notte, completamente sola in casa. O ancora: se sia plausibile che un marito, il quale non può sopportare di essere praticamente schiavo della moglie, in quanto dalla ricchezza e dal capriccio di lei dipende la sua posizione, non trovi altro e piú efficiente gesto di ribellione che quello di darsi al « gangsterismo » operando nell'ambito della stessa azienda del suocero, che egli dirige. Le domande potrebbero continuare, ma sarebbero oziose. Il film va preso quale è e assorbito come uno spettacolo stimolante e abile.

Nel quale spicca una Barbara Stanwyck giunta a completa e duttile maturità. Questa è per lei una specie di serata d'onore, che l'attrice sostiene con una capacità di scavo, rivelata in particolare dai frequenti primi piani e tanto piú apprezzabile data l'inconsistenza di certi presupposti narrativi. Accanto a lei e a Burt Lancaster si fa ammirare una galleria di tipi scelti con spirito d'osservazione singolarmente acuto e con saporosa ricerca umana.

g. c. c.

Pattes blanches

Produzione: Majestic Film - *origine*: Francia, 1949 - *regía di* Jean Grémillon - *sceneggiatura di* Jean Anouilh *e* Jean-Bernard Luc - *dialoghi di* Jean Anouilh - *fotografia di* Philippe Agostini - *scenografia di* Léon Barsacq - *musica di* Elsa Barrène - *interpreti*: Suzy Delair, Fernand Ledoux, Paul Bernard, Arlette Thomas, Sylvie, Maurice Bocquet.

Pochi films credo rivestano lo stesso valore indicativo di *Pattes blanches,* nei confronti della situazione attuale del cinematografo francese. La stessa importanza che oltr'Alpe gli si attribuisce è un sintomo. Avverto subito che *Pattes blanches* è, a mio avviso, un brutto film. In Francia, non so perché, Jean Grémillon è considerato un regista importante, un artista; mentre in realtà è un artigiano molto consapevole del mestiere, dotato di frequente abilità e di un ragguardevole cattivo gusto. Fu Grémillon a seppellire, guerra aiutando, il verismo romantico e populista con *Remorques* (1939-41), che era un'opera fatta con scampoli di Carné. Credendo di rinnovarsi e forse di rinnovare, Grémillon si è fatta, negli anni piú recenti, qualche iniezione di letteratura, di scadente letteratura: e sono nati *Lumière d'été* (942-43) e *Pattes blanches.* Nel primo di questi film Grémillon accettava volonterosamente una pretenziosa costruzione romanzesca di Jacques Prévert, ormai avviato verso un'involuzione che aveva per mèta l'equivoco « simbolismo realistico » delle *Portes de la nuit.* In *Pattes blanches* il regista si è posto al lavoro sfruttando le briciole e le scorie del teatro « nero » di Jean Anouilh.

Spesso, anche nelle opere felici di Anouilh, traspare un sospetto d'artificio; il commediografo è un accortissimo e convinto sfruttatore, talvolta un poeta, della « ficelle », che egli si compiace perfino (*pièces roses*) di denunciare apertamente. La sua fantasia non è illimitata; esiste un nucleo di situazioni e di personaggi, che Anouilh, di opera in opera, rielabora. Esiste un *messaggio* fondamentale, cui egli ogni volta ricorre, quello della purezza opposta al compromesso, alla laidezza. Nell'ultima commedia rappresentata di Anouilh, depositaria di tale messaggio era una gobba. Ed una gobba ne è depositaria in *Pattes blanches*, che di *Ardèle ou la marguerite* è press'a poco contemporaneo. Coerenza fantastica o stanchezza? Credete a me, allo scenario per Grémillon, Anouilh non ha concesso che i rimasugli del suo talento indiscutibile di commediografo. Addito il film agli studiosi di Anouilh uomo di teatro: vi potranno trovare piú di una chiave per una loro indagine. *Pattes blanches* è una tragedia (o tragicommedia? anche questo è ben anouilhiano) dell'amore. C'è l'amore candido e fidente della giovane gobba e quello acre e sensuale della femmina corrotta, c'è l'amore nevropatico del giovane tisico e quello sprovvedutamente primitivo del vecchio « bonhomme ». Ma non uno di questi personaggi ha una sua credibilità umana, una sua presenza che vada al di là di quella impostagli dall'autore, come movendo i fili di una sua marionetta. E di una marionetta ha l'apparenza pure — anzi, sopra tutto — il protagonista, « pattes blanches », il nobile rovinato, che vive in una sua ostinata solitudine, esibendo un irritante ed equino paio di ghette bianche, come unica testimonianza di una avita dignità che non vuol abbandonare. Mi credo dispensato dall'insistere sulla letterarietà di figure del genere, prive di una accettabile dimensione cinematografica. Giova piuttosto avvertire come tra le cinque persone nominate si stabilisca una artificiosa rete di rapporti di amore e come attraverso questi si giunga ad una conclusione tragica, attenuata da un presagio ottimistico: in *Ardèle* i due gobbi si sopprimevano per non cedere; qui la gobba trae speranza e fiducia dall'ecatombe cui soggiacciono gli altri. Ed in particolare Odette, emblema di quella carne corrotta e corruttrice che costituisce la determinante di tutto il tragico viluppo, antitesi della purezza indifesa. Tra questi due poli estremi dell'amore agiscono i tre uomini, esponenti pur essi di distinte retoriche: la retorica del nobile decaduto, quella del popolano ingenuo, quella del giovane tarato. Figure tutte fasulle, che non vale a salvare e a rendere accettabili il talento davvero inconsueto degli interpreti: piú che di Paul Bérnard (Kériadec, il nobile), di Fernand Ledoux (Jock, il vecchio, cosí elementare ed animalesco), di Maurice Bocquet (il ragazzo, sincero nella sua spiritata inquietudine) e sopra tutto delle donne, la fragile e intensa Arlette Thomas, la saporosa Suzy Delair, sprizzante acre sentore di alcova.

Curioso a notarsi è come la fradicia letteratura di questo film si riallacci a quella, peraltro piú coerente e non priva di fondamento realistico, dell'anteguerra, collegata con tutto un mondo romanzesco tipicamente francese: in tal senso certi ambienti (il piccolo porto, l'albergo) e certe figure (quella di Ledoux, essenzialmente) sono assai riconoscibili, in quanto appartenenti ad una tradizione.

Il carattere ibrido e « ritardatario » del film lo ricollega ancora una volta al citato *Lumière d'été*, dove già Grémillon aveva svolto un conflitto di passioni, con l'aspirazione a proiettare, valendosi di elementi realistici, ma non soltanto realistici, i sentimenti su un piano assoluto. Là come qui l'assunto falliva, per la sua intrinseca insincerità, per l'artificio cui si appoggiava. Là come qui si salvava, di Grémillon, la esteriore abilità. *Pattes blanches* non ha uno squarcio sostenuto e ispirato come la breve sequenza d'apertura di *Lumière d'été*. Ha però una piú continua e talvolta rilevante perizia narrativa: quella che ha indotto gli imprudenti giudici di Locarno ad attribuire al film un ambiguo premio per la fusione di valori fotografici e di montaggio.

g. c. c.

That Lady in Ermine

Origine: U.S.A. 1948 - *casa produttrice e distributrice*: Twentieth Century Fox - *produzione e regía di* Ernst Lubitsch - *sceneggiatura e dialoghi di* Samson Raphaelson - *fotografia di* Joseph Le Shelle - *canzoni e musica di Leo* Robin e Fred Hollander - *intepreti*: Betty Grable, Douglas Fairbanks jr., Cesar Romero, Walter Abel, Reginald Gardiner, Harry Davenport, Virginia Campbell, Whit Bissell.

Si suol convenire sul fatto che Ernst Lubitsch prese congedo dal suo pubblico con *Heaven can wait* (1943), opera che racchiudeva in sé come il succo gradevole e ottimisticamente cinico della sua filosofia. In questo senso un film come *That Lady in Ermine*, che il regista non poté, causa la morte, portare a compimento e venne completato, secondo le sue indicazioni, dall'allievo Otto Preminger, non aggiunge nulla di nuovo. Pure, mi sembra di un certo interesse; anzi tutto perché reca il segno di una pungente freschezza di ispirazione, invano cercata nell'opera che l'aveva immediatamente preceduta (*Cluny Brown*, 1946); e poi perché costituisce un ritorno, dopo molti anni, ad un « genere » da Lubitsch condotto a notevole equilibrio espressivo: l'operetta. Occorre cercare moventi profondi a questa riapertura di un ciclo che si poteva aver ragione di ritenere, dopo *The merry Widow* (1934), concluso? Non credo. Come non credo Lubitsch possa esser stato indotto a ritrasferire la sua fantasia negli ambienti immaginari e orpellosi un tempo a lui cari, dalla volontà di sfruttare le risorse del « technicolor », di cui, a quell'epoca, non poteva disporre. Poiché il colore di *That Lady in Ermine* risulta inspiegabilmente fiacco e opaco, quasi il regista si fosse completamente disinteressato della sua potenzialità espressiva, a differenza di quanto fece per *Heaven can wait*, dove esso rivestiva una spesso delicata funzione decorativa e ambientale. D'altronde, in *Heaven can wait* il ciclo della commedia mondanamente allusiva appariva concluso e, direi, « sublimato » con quella cauta e saggiamente ironica moralità. E poi, le opere farsesche e politiche avevano già creato una frattura nella parabola di Lubitsch, o meglio l'avevano avviata in una direzione nuova, se pur presto esaurita. E allora si spiega come, sulla soglia della morte, avendo ormai concluso il proprio superficiale ma elegante messaggio cinematografico, egli abbia voluto riandare nostalgicamente ad un clima lontano, con un'invenzione riposante e scarsamente impegnativa, ma pur consona al suo riconoscibile gusto.

Lo spettatore ritroverà cosí in *That Lady in Ermine* uno staterello immaginario, un castello dotato di appariscente scalone, una castellana affascinante, un ufficiale ammantato di abbaglianti divise. E gli parrà di fare un salto indietro di quindici o venti anni. Pure, constaterà come l'invenzione sia ancora fresca nella sua malizia non venata dagli anni e come dalla labile storia del feroce invasore ungaro e della bionda castellana pseudoitaliana Lubitsch abbia saputo trar partito per umorose variazioni su un tema da lui prediletto. Strumento di tali variazioni è l'amabile spettro di un'antenata della castellana, la quale, venerata per aver pugnalato, secoli addietro, un invasore consimile, si prodiga sottilmente per ammansire il soldato e spingerlo tra le braccia della propria discendente. Cosí, nel duplice piano della commedia, alla schermaglia dispettosa dei protagonisti, sostenuta da Douglas Fairbanks jr. con aggressiva scanzonatura (un po' fiaccamente da Betty Grable, che non riesce ad essere molto piú che una bella donna), fa riscontro l'estroso giuoco dei fantasmi, che allo scoccare di mezzanotte scendono dalle cornici dei quadri che adornano il castello, ad intrecciare piacevoli sarabande: il loro coro è visto da Lubitsch con una accentuazione ironica leggiadramente operettistica.

Strumento risolutore della vicenda è il sogno, in cui l'intraprendente fantasma si presenta all'intransigente condottiero: qui la fantasia si fa piú sottile e fervida, elementi della commedia *reale* si ripresentano argutamente alterati. Come il *Leit-motiv*, lubitschianamente spiritoso, del luogotenente dell'ufficiale, il quale appare di scatto, evocato da un appello ringhioso (*Horváth!*), ad ogni piú futile occasione, mentre la musica commenta puntuale con un suo particolare sogghigno. Nel

sogno, il motivo si ripete, ma l'apparizione avviene per vera e propria virtú di magía. E' in simili rimbalzi di allusioni che, come sempre, la fantasia del regista appare piú agile: e si veda come è sottolineato accortamente e ironicamente il parallelismo tra la vicenda principale e quella di alcuni secoli prima, peraltro volte a due opposte soluzioni.

Esistono, certo, nella storia dell'attività di Lubitsch, parecchi films piú importanti, piú raffinati, piú sostenuti di questo: pure, non senza soddisfazione mi è accaduto di constatare come la alacre volontà di irridere non fosse venuta meno al regista né pure alla vigilia della morte. Cosí egli riuscí a lasciare un'estrema e spassosa testimonianza del proprio talento, tanto piú apprezzabile in un periodo di evidente e persistente stanchezza per il cinema comico d'oltre oceano.

E' doveroso avvertire come *That Lady in Ermine* ritragga il proprio sapore anche da una recitazione amenamente caricaturale: ho già citato Fairbanks: accanto a lui particolarmente divertente è Walter Abel, e poi Cesar Romero, Reginald Gardiner, Harry Davenport.

g. c. c.

Song of Ceylon

Produzione: Ceylon Tea Propaganda Board, 1935 - *scenarista, regista operatore*: Basil Wright - *aiuto regista*: John Taylor - *musica*: Walter Leigh *produttore*: John Grierson.

La posizione di Basil Wright in seno alla scuola documentaristica britannica è chiaramente definita da questo crucciato giudizio di Raymond Spottiswoode (« A Grammar of the film », Faber & Faber, London 1935): « Basil Wright si è costantemente allontanato dall'informativo verso l'emotivo e l'ambiente ».

Dei due indirizzi fondamentali che dominavano la scuola nel periodo del suo maggior splendore e che facevano capo rispettivamente al Grierson e al Rotha, Wright appartiene quindi piuttosto al primo, quello umanistico, liricizzante (per certi lati) ancora romantico, che discende da « Drifters ».

Uscito da Cambridge, Wright era stato allievo di Grierson e assistente dal 1929. Il suo esordio con « The Country comes to town » del 1931, è legato al Grierson. Tuttavia la posizione di Wright nella scuola del Grierson non si esaurisce in un rapporto di alunnato ma, conformemente alla natura particolarissima di quella scuola, si imposta in termini di collaborazione e di scambio, di ricerca collettiva.

E' noto infatti che la lezione di Grierson — data la sua impostazione essenzialmente critica e problematica — non assunse mai il carattere d'un messaggio perentorio e definitivo, di una formula chiusa. Anche « Drifters » che pur incarnava l'archetipo dottrinale di tutta l'esperienza estetica e grammaticale, non fu per la scuola — e per la carriera interiore di Grierson — che il momento iniziale d'una dinamica creativa aperta ad uno sviluppo di continue ricerche e di tendenze. La presenza di Wright nella scuola del Grierson rappresenta appunto un momento cosciente ed essenziale di questo sviluppo.

Anche Wright — il piú originale dei discepoli del Grierson — accettò la lezione di « Drifters » come un punto di partenza, ma si diede ben presto ad investire il patrimonio comune delle ricerche di scuola in una sua speculazione personale, avviando un'esperienza che, dopo qualche saggio grezzo ma positivo (« Cargo from Jamaica », sua seconda opera, è del 1933), sarebbe giunta a maturazione nel 1935 con « Song of Ceylon ».

Su un piano di linguaggio « Song of Ceylon » costituisce un superamento delle posizioni di « Drifters » e un risultato-limite di tutta la scuola. Tuttavia questo risultato si era venuto gradualmente preparando attraverso un lavorío collettivo di tutta la scuola iniziato — Grierson in testa — all'indomani di « Drifters ». Senza questo lavoro di scuola non avremmo avuto « Song of Ceylon » ed il suo margine di novità. Viceversa fu proprio la forte personalità di Wright ad esercitare un influsso determiannte sulla direzione di quel lavoro.

Si pone qui il problema pratico dei rapporti fra la personalità di Wright e le altre personalità della cerchia di

Grierson; problema irto e di difficoltosa documentazione, che chiama in causa uno dei capitoli piú scabrosi dell'estetica del cinema: quello della collaborazione creativa. E' noto che la prassi della collaborazione creativa costituisce una delle costanti più tipiche della scuola documentaristica britannica, costante indubbiamente positiva e feconda se poté dare risultati del rango di « Night-Mail ». Tuttavia per una personalità originale come quella di Wright questa pratica dovette costituire un limite ed esercitare una costrizione. Manchiamo di notizie in proposito, ma dall'esame della sua opera si rileva facilmente che Wright raggiunse accenti più validi e più tipici quando lavorò fuori dell'Inghilterra, alla Jamaica, a Ceylon, fuori cioè dell'ambito, per quanto aperto ed illuminato, d'una scuola. Ciò si spiega con la natura essenzialmente lirica, estemporanea, di Wright. Egli non è un sistematico, un esteta, come Grierson o Cavalcanti; le sue soluzioni espressive sono soggettive e necessarie, non ammettono compromessi o comunque apporti esterni. Perciò non è in « Night-Mail » che bisogna cercare il segno della sua personalità, anche se egli vi figurò come regista. « Night-Mail » nacque dalla collaborazione di Wright, Watt, Cavalcanti, Auden, ma dal risultato stilistico non è difficile rendersi conto che la personalità di Cavalcanti ebbe il sopravvento sulle altre. In « Night-Mail » Wright lavorò seguendo la risultante d'una ricerca comune, adeguandosi agli esiti mutevoli d'un compromesso continuo; ancora più di « Drifters », « Night-Mail » porta i segni (meno tormentati però) di una ricerca sistematica. In queste condizioni e con questo metodo di lavoro Wright non poteva trovare l'appiglio per quella sollecitazione interiore dalla quale scaturisce in lui la « necessità » del canto.

Questa sollecitazione egli trovò invece nella solitudine dei tropici a Ceylon, ove gli era accanto solo il Grierson, compagno discreto e fidato. In questo senso « Song of Ceylon » implica veramente un'evasione. « Song of Ceylon » è il capolavoro di Wright, l'opera in cui egli poté dare la piena misura di sé, veramente l'opera che tanti registi attendono invano di poter realizzare per tutta la vita. Di « Song of Ceylon » Wright fu scenarista, regista, operatore, collaboratore alla colonna sonora, fu insomma il creatore assoluto.

Originariamente « Song of Ceylon » era destinato ad essere un documentario di propaganda sul té di Ceylon; Wright però, cedendo alla particolare suggestione fantastica del « paesaggio » di Ceylon, estese il tema fino a comporre un capitolo sulla civiltà e sulla vita dell'isola. In sostanza Wright venne meno all'assunto illustrativo che gli era stato commesso (sarebbe interessante conoscere la reazione del « Ceylon Tea Propaganda Board » di fronte al film compiuto).

Con « Song of Ceylon » la tendenza lirica e romantica del Wright consegue forse il massimo risultato. A ciò non è estraneo certamente l'influenza e il consiglio di Grierson.

Ecco, schematicamente, il soggetto di « Song of Ceylon » secondo la classica descrizione di Graham Green, riportata anche dal Manvell (in « Film » 1944).

Il film è diviso in quattro parti.

« Nella prima parte, il Buddha, vediamo una lunga fila di pellegrini che salgono il fianco della montagna fino ad una grande effige in pietra del Dio. Qui un prete suona una campana e Wright introduce una delle più belle metafore visive che abbia mai visto sullo schermo. Il suono della campana muove un uccellino dal suo ramo, e la camera segue il volo dell'uccello e i rintocchi della campana attraverso l'isola, giù per il fianco della montagna, per la foresta, la pianura, il mare, segue i battiti delle esili ali, la vibrazione del suono che dilegua.

La seconda parte, l'Isola Vergine, compie la transazione dal tema religioso all'industria attraverso il ciclo della vita d'ogni giorno.

Nella Voce del Commercio il commento parlato, che è stato ingegnosamente trattato da una cronaca dell'isola scritta da un viaggiatore del XVII secolo, fornisce spunti per un discorso sul commercio. Mentre gli indigeni seguono gli antichi metodi di coltivazione, arrampicandosi sulle palme con un laccio di fibra, impiegando gli elefanti per abbattere gli

alberi, il commento parlato detta polizze di carico, conclude affari al telefono, annuncia a voce alta le ultime quotazioni del mercato.

L'ultima parte, l'Ornamento del Dio, ci riporta con le pesanti immagini delle montagne ad un solitario contadino che depone la sua offerta ai piedi del Buddha, e chiude di nuovo con le grandi foglie ondeggianti... ».

Come si vede Wright concede largo posto al motivo religioso.

Anche i gesti quotidiani degli indigeni, come le vestigia della loro civiltà atavica e le cerimonie propriamente religiose, sono visti da Wright con distacco reverenziale, come archetipi d'un mondo primigenio, momenti d'un rituale esoterico, aperti ad uno scambio occulto con poteri soprannaturali. Questa curvatura religiosa dell'opera si traduce in un rilievo obbiettivo e trascendente. Wright scopre la vita di Ceylon in tutti i suoi aspetti e problemi, anche economici (e perciò viene necessariamente a trattare dei rapporti dialettici fra la civiltà di Ceylon e quella bianca — per esempio la trovata delle quotazioni di mercato che contrappunta la raccolta delle noci di cocco), ma in sostanza l'impronta di quella civiltà è rilevata nei suoi termini intrinseci, senza venire implicata in un « conflitto » con la civiltà bianca. L'atteggiamento di Wright di fronte a Ceylon è precisamente agli antipodi di quello di Eisenstein di fronte al Messico: Eisenstein era attratto soprattutto dai « conflitti » di civiltà (sognava di fare un film sulla Cina) egli cercava cioè i motivi di civiltà esotiche per innestarli polemicamente nella problematica storicistica della civiltà europea.

Wright invece ha subito il fascino di Ceylon e ha cercato di penetrarne l'intima essenza, con umiltà e sincerità, senza complessi colonialistici e senza folklorismo a buon mercato.

Il film ha uno svolgimento ritmico piuttosto lento e asimmetrico. Il montaggio è infatti (tranne qualche punto saliente: le danze sacre e il volo dell'uccello) tendenzialmente lento: la ieraticità della materia induce alle clausole lunghe; inoltre Wright tende qui costantemente a diluire l'effetto del taglio con molti movimenti di macchina e, in misura minore, con dissolvenze. Il movimento di macchina ha un valore tutto particolare nel linguaggio di Wright: esso costituisce un modo di montaggio.

E' questo un punto che (allo stato attuale di ostentata indifferenza di tanta critica per i problemi di linguaggio) richiede qualche chiarimento. La storia del cinema ci insegna che il movimento di macchina contiene specifiche possibilità di montaggio. Quando infatti il movimento di macchina è compiuto a grande velocità oppure su oggetti molto ravvicinati in modo che esso porti ad una radicale e repentina variazione della fisionomia plastica e luministica del quadro, allora l'effetto cosí ottenuto è equivalente a quello del taglio, è cioè un effetto di montaggio (anche se, grammaticalmente, non c'è montaggio in quanto non c'è stacco della ripresa: il movimento di macchina, per quanto lungo sia, costituisce grammaticalmente un solo quadro).

Quando per esempio Wright panoramica velocemente verso l'alto, in modo che ad un campo lungo in esterni succeda repentinamente il rettangolo bianco del cielo tropicale, è ovvio che — pur restando grammaticalmente nell'ambito d'uno stesso quadro — l'effetto sullo spettatore è quello dell'accostamento per taglio di due quadri diversi. In Wright (come del resto in Clair, Pabst, Feyder, per non citare frettolosamente che gli esempi più cospicui e sottomano) il movimento di macchina diviene dunque un modo di montaggio e si inserisce in un tessuto ritmico. In « Song of Ceylon » c'è anzi generalmente una rispondenza diretta fra la velocità del movimento di macchina e la cadenza del ritmo quantitativo. Ma c'è di piú. Nell'episodio stupendo del volo dell'uccello Wright realizza un montaggio per taglio interno al movimento di macchina, o meglio monta per stacco movimenti di macchina diversi in modo da dare l'impressione d'un movimento unico. La macchina da presa segue il volo dell'uccello (che rimane sempre presente in primo piano) su quattro sfondi diversi: la montagna, la foresta, la pianura, il mare. L'effetto è di un solo lungo movimento di macchina che continui su quattro sfondi differenti, ma in realtà si tratta

di quattro carrelli diversi compiuti alla stessa velocità e montati poi in continuità. In tal modo attraverso questo montaggio interno al movimento di macchina Wright garantisce la persistenza, anche in seno al movimento stesso, di uno schema quantitativo di montaggio.

Inoltre Wright sa trarre effetti di montaggio anche dal movimento interno al quadro: lasciando ferma la macchina egli cambia rapidamente la composizione del quadro attraverso lo spostamento degli oggetti e delle persone inquadrate, soprattutto nei piani ravvicinati. Si veda per esempio la scena, verso la fine, della lezione di danza impartita ai fanciulli.

Quest'applicazione coerentissima dei surrogati del taglio conferisce al montaggio una particolare fluidità e continuità. Ne risulta un ritmo orizzontale, atonale, la cui cadenza quantitativa è liberata da ogni schematismo prosodico. Sussiste certo un rapporto di lunghezza fra le varie clausole, ma questo rapporto è eccentrico e indeterminato; è un ritmo libero e sciolto, una prosodía enarmonica in cui non è piú chiara nemmeno la separazione delle clausole: essi si fondono, si compenetrano, vietano la scansione. Naturalmente questo atonalismo è solo saltuario; non mancano gli effetti specifici di taglio e di scansione, frasi concitate, veri e propri punti salienti, ma il tessuto complessivo è quello d'un ritmo lento, d'una prosa fluida e orizzontale. Siamo ben lontani dalla lezione ritmica di « Drifters » (la quale a sua volta protraeva la lezione dei russi).

Anche gli effetti di montaggio dialettico sono qui avulsi da una specifica cadenza ritmica. Talvolta Wright ama anzi (e non è il solo della scuola) compiere l'accostamento dialettico per dissolvenza anziché per taglio (per esempio il simulacro del Buddha dissolve, con evidente allusione panteistica, su una distesa d'acqua).

Cosí pure non troviamo in « Song of Ceylon » la « rima », figura caratteristica di certo montaggio dialettico di derivazione sovietica e familiare anche al Grierson. (Intendiamo per « rima » il ricorrere, in funzione dialettica, d'una stessa inquadratura — generalmente con durata decrescente — nel corso d'una stessa sequenza). In Wright la rima è rimpiazzata da un'altra figura che, tanto per mantenere il parallelismo con la terminología letteraria, potremmo chiamare « assonanza ». Consideriamo per esempio la sequenza in cui il contadino compie un'offerta di vivande alla statua del Buddha: il problema che si poneva qui al regista era quello di esprimere il rapporto instaurato dall'offerta rituale fra l'uomo e la divinità. Wright realizza infatti una sequenza in cui le immagini del Dio, dell'uomo, dell'offerta, si succedono alternativamente in un' « implicanza » dialettica. Ebbene, queste immagini compaiono ogni volta attraverso inquadrature diverse, collegate fra loro da un ritmo cronologico libero ed eccentrico — e tuttavia musicale — intercalate da lenti movimenti di macchina. Non il ricorrere scandito della stessa inquadratura, rima, ma libera successione di inquadrature affini e contigue, assonanza. E' come se il regista volesse, attraverso continue e successive variazioni dell'angolazione e della composizione, scoprire sempre nuovi significati nell'oggetto inquadrato. Mentre il montaggio rimato dei russi rappresenta la rigida cristallizzazione d'un oggetto in un concetto immutabile — ed è questo un apodittismo di derivazione idealistica, hegelismo di Eisenstein — l'assonanza di Wright rappresenta invece una ricerca empirica (estrema propaggine del vecchio empirismo britannico) aperta ad una catena indefinita di approssimazioni.

Alla stregua di quest'analisi il linguaggio di Wright ci appare del tutto immediato ed istintivo, libero da preoccupazioni sistematiche. A questo proposito è di particolare interesse la tecnica del suo movimento di macchina. Nel movimento di machina si esemplifica il procedimento creativo di Wright, il cui lucidissimo impianto costruttivo si enuclea per via d'istinto, (anche l'impostazione narrativa della sceneggiatura è spesso determinata da estemporanee intuizioni di ripresa, da un movimento di macchina per esempio). Il movimento di macchina di Wright risponde ad un'esigenza espressiva elementare ed istintiva; esso supera gli schemi del descrittivo e del

decorativo per porsi come ragguaglio d'una percezione emotiva del reale. (Del resto sappiamo già che il movimento di macchina pone generalmente l'accento sul momento emotivo della creazione cinematografica e tende naturalmente alla esplicazione di valori d'istinto — il Clair di « Banlieu » per esempio, certo Pabst) In « Song of Ceylon » troviamo movimenti bruschi, aggressivi, taluni velocissimi, movimenti estremamente complessi, combinazioni di verticale e di orizzontale, composti con una simmetria primitiva, grezza, la simmetria ossessiva ed eccitata dei ghirigori barbarici dell'intreccio celtico (è celtico Wright?). Si veda per esempio l'episodio — è un istante — dell'elefante che abbatte l'albero: dalla proboscide dell'elefante, che costituisce il fulcro dell'azione, la camera carrella prima in giú fino quasi terra, poi lateralmente a sinistra per eseguire la parabola del tronco abbattuto, poi torna immediatamente indietro, a destra, fino ai piedi dell'elefante per risalire nuovamente alla proboscide. E' un carosello. Insistiamo particolarmente sul carattere simmetrico, concentrico, del movimento di macchina di Wright: ad un carrello ascendente (Wright abbonda in modo particolare di movimenti verticali) segue spesso — magari a distanza d'un minuto — un carrello discendente che ripete in senso inverso l'esatta traiettoria del primo. Con ciò il movimento di macchina acquista uno specifico valore di sceneggiatura e si inserisce in quella particolare struttura narrativa di Wright anch'essa formulata con istintiva organicità, anch'essa simmetricamente proporzionata, convessa (il film si apre e si chiude con la stessa danza sacra, con la stessa lenta carrellata sugli aculei oscillanti di grandi foglie tropicali).

Pur nella sua immediatezza il movimento di macchina di Wright mantiene però una piena coerenza figurativa; esso è strettamente coordinato alla composizione del quadro ed al movimento interno.

Un altro elemento di particolare originalità è, in Wright, l'illuminazione. E' noto che la scuola documentaria inglese, coerentemente al suo assunto realistico, trascura le risorse specifiche dell'illuminazione, accontentandosi d'una applicazione primitiva di luminosità diffusa, uniforme, quasi senza contrasti chiaroscurali o tonali. E' questa una caratteristica comune di tutta la scuola, che ha solo un'eccezione parziale in Cavalcanti ed un'eccezione totale appunto in Wright. Dotato di uno dei piú spiccati talenti pittorici che lo schermo abbia mai conosciuto, Wright sfrutta l'illuminazione con impegno e coerenza non comuni, realizzando preziosi effetti cromatici. Più che ad effetti di forte chiaroscuro, di « notturno », cioè di contrasto di « quantità » luminosa, Wright tende piuttosto ad effetti di contrasto di pittorico, cioè di « qualità » luminosa, di « valore ». Egli ottiene ciò scegliendo il suo materiale plastico in funzione cromatica, accostando opportunamente nel quadro materiale chiaro e materiale scuro, indi concentrando il massimo di luce sui bianchi e lasciando in ombra i neri. Per effetto di tale accentuazione bianchi e neri valgono cosí come colore. E' la lezione di Rembrandt. Questa personale intuizione luministica è legata alle risorse specifiche d'un paesaggio, al riflesso accecante del sole tropicale. Difficilmente Wright avrebbe potuto realizzare effetti simili nel clima brumoso delle isole britanniche. Nelle opere che Wright girò in patria, l'illuminazione è infatti alquanto diversa e si conforma allo standard della scuola.

Per questa sua particolare virtù luministica e, più generalmente, per la sua ricchissima fantasia plastica, l'inquadratura di Wright è fra le piú personali della storia del cinema. Alcune di queste inquadrature di « Song of Ceylon » non sfigurano accanto a quelle di « Thunders over Mexico ».

Parimenti notevolissimo è in « Song of Ceylon » l'impiego del sonoro. Wright ha una spiccata fantasia fonofilmica. La trovata della lettura del listino durante la raccolta delle noci di cocco è ormai classica e costituisce una delle piú felici intuizioni di asincronismo che si siano mai viste. Affascinante e appropriatissimo il materiale sonoro indigeno, musiche, nenie, cori, tutto materiale autentico registrato in Inghilterra da una troupe di musici di Ceylon. Wright realizza veramente un montaggio sonoro, le cui inquadrature si svolgono libera-

mente e parallelamente al ritmo delle immagini.

Tutti questi elementi originali — che si è qui tentato di delineare sommariamente — conferiscono al linguaggio di Wright una personalissima impronta stilistica e definiscono il valore di quest'opera indimenticabile (premio del governo belga al Festival di Bruxelles 1935) che rimane a tutt'oggi il capolavoro di Basil Wright e, assieme a « Coalface » e « Granton Trawler », l'espressione piú valida della scuola documentaristica britannica.

f. v.

Jour de fête

Origine: Francia, 1947 - *produzione*: Francinex - *direttore di produzione*: Fred Orain - *regía di* Jacques Tati - *soggetto originale di* Jacquest Tati e Henri Harquet *con la collaborazione di* René Wheler - *direttore della fotografia*: Jacques Mercanton - *scenografia di* René Molaert - *musica di* Jean Yatove - *attori*: *Jacques* Tati (le facteur), Guy Decomble (Roger le forain), Paul Frankeur (forain), Santa Relli (la foraine), Maine Vallée (Jannette), Rafal (le coiffeur), Beauvais (le cafetier), Delcassan (le commère) e gli abitanti di S.te-Sévère-sur-Indre. - *durata del film*: 90 minuti.

Riesce inesplicabile che *Jour de fête* abbia incontrato tante difficoltà prima di affermarsi come uno dei piú decisivi film comici degli ultimi anni. La reazione del pubblico, subito alle prime inquadrature, è cosí immediata, lo spirito della lieve vicenda (niente piú che una pantomima da circo), cosí gradevole e accettabile, e tanta aria fresca, pulita, spira da tale film realizzato pressoché interamente in esterni, su una piazza e per le strade che inanellano un piccolo villaggio francese, che ci si domanda quale problema di matematica stentavano a risolvere gli esercenti neghittosi. Ma è avvenuta la proiezione « a sorpresa », in Francia che ha consacrato il successo del film, e c'è stata poi la piú ampia e autorevole consacrazione della Mostra di Venezia per decidere definitivamente, almeno in sede internazionale, le sorti di *Jour de fête*: che è un film non soltanto in regola con le innumeri esigenze, d'ordine artistico e commerciale, che il cinema porta con sé, ma sopratutto si fà porre in risalto, in prima schiera, come film significativo nella storia del cinema.

Sí, hanno già detto tutti quanti che il soggetto contiene qualche lacuna, che è nato per sovrapposizione di due cortimetraggi (la descrizione d'un giorno di fiera, dove Tati vede un documentario americano sulle poste, e le sue avventure di modernizzato portalettere), che il protagonista fa un pò da asso pigliatutto, tanto da sacrificare ottimi collaboratori come Guy Decomble, Paul Frankeur « spécialistes de vélo sur manèges », e Santa Relli.

Potremmo ben sostenere anche noi queste tesi, e potremmo anche assumerne altre completamente opposte. Per esempio che la struttura dell'opera rivoluziona anche, in parte, la struttura tradizionale del film di trattenimento, che non dovrebbe di necessità obbedire ogni volta a determinate convenzioni ormai acquisite: il « tema », le « due storie che si incontrano », i personaggi « necessari », il finale « ritmico », ed anche « a questo punto occorre che... ».

Sono convenzioni che fecero grande il cinema americano, per un progresso di lavoro che lo portò quasi alla perfezione industriale, ma che oggi lo tengono avvinto a schemi che sono anche la sua condanna, il suo gelo interno. Perché, d'altronde, il film non dovrebbe violare la misura dei 2.500 metri o simili, dell'una ora e tre quarti di proiezione e dei tempi « rituali » della « preparazione della storia », dello « sviluppo successivo », della « conclusione »?.

La legge dello spettacolo cinematografico tradizionale, per esempio, pare modificarsi con Rossellini, quando costruisce *L'amore* con *Voce umana* e *Il miracolo*. La suggestione è accettata senz'altro da Joseph Burstyn, distributore americano dei piú intelligenti film europei, che allestisce un programma con *Partie de campagne*, *Il miracolo* e un cortometraggio di Pagnol; poi ne progetta un'altro con *The Quiet One* e *Jour de fête* abbinati. Non resta che

continuare su questa via, e le convenzioni degli esercenti potranno modificarsi. Del resto essi si assoggettano volentieri, quando sia il caso, alle quattro ore di *Via col vento*.

In definitiva tutte queste leggi, della produzione e dell'esercizio, come della creazione artistica, che ogni tanto si formulano e decadono, non sono necessarie che per chi le crea, o per chi non trova conveniente abbandonarle. Si crede che i teatri di Hollywood o di Cinecittà saranno la sede di tutte le *troupes*, e poi si finisce sulle strade. Non c'è nulla di rigido e immutabile (salvo forse la coerenza disavveduta, che è una forma di pazzia). Così nella teoria del film. Eisenstein, ad esempio, crede nella « novella cinematografica » e « nelle due storie che si incontrano » e Pudovkin crede nel « tema » e in un determinato montaggio che lo esprime. Ma per Sturges può essere piú vera, piú propria, un'altra concezione, un'altra tecnica: e crea, con *Potenza e gloria*, il *" narratage "*. Per Renoir il film può snodarsi con l'incastro di certi piccoli spettacoli-chiave, come i pupazzi della *Chienne*, il balletto grottesco di *Boudu*, il melodramma della *Bovary*, il varieté di *Nanà* e la rappresentazione dei prigionieri de *La Grande Illusion*. E l'epica di Ford si costruisce, spesso, nei paesaggi naturali, come grande coro, come grande testimonianza muta: in Clouzot il dramma nasce dalle cose costituite in oggetto di dramma (stanze piene di fumo, case di malaffare, letti sfatti) dalle quali sorge una immagine poetica piú possente e profonda della immagine filmica (o inquadratura) che ce la porge.

La concezione di Tati, dunque, è nuova, segna una strada non percorsa, o almeno non battuta al presente. E' un film « capofila », e basterebbe da solo per fare la fortuna d'una Mostra d'Arte Cinematografica. (Quella di Venezia non aveva soltanto Tati ma Stemmle, Meyers, Fernandez, Clouzot, Hamer, Cauvin, Dunning (*Cadet Rousselle*), Pabst, ed anche Aldo Genina, per non dimenticare Molander e Duvivier).

La strada di Tati potrebbe essere quella di Harry Langdon. Pensate alla *Invention du docteur Phalzar*. Il nostro commesso esce di casa inforcando una bicicletta e nel portarsi al posto di lavoro esegue una quantità di virtuosismi. La strada di Tati, è, meglio ancora, quella di Joe Jackson, asso del circo e del *music-hall*, e che fece la sua apparizione anche nel cinema: lo inventore di quel famoso numero della bicicletta, che seguita a correre senza pedali, anche senza manubrio, anche su una sola ruota. La strada di Tati, dunque, è quella del *music-hall*, quella stessa di Zigoto (Ridolini) figlio di *clowns* di Langdon, di Chaplin. Jacques Tati è il *mimo*, anche se resta immobile e indecifrabile come Buster Keaton. E del resto si può essere mimi anche senza scomporre mai il proprio volto. Come si può fare un buon brano di fonofilm col silenzio.

L'arte del mimo non è morta, ma, per la abnegazione di Jean Louis Barrault, per il ricordo di Petrolini, per la presenza di un Totò o di un Macario (che in Francia ottiene un successo strepitoso con *Sept ans de malheur*, cioè *Come persi la guerra*) per la grande scuola dei Fratellini e di Grock, essa potrebbe riacquistare un nuovo splendore. E forse all'Opéra di Parigi non si riapre la stagione dei balletti con uno spettacolo di Lifar che porta sul palcoscenico i grandi mimi, le *maschere* create dal cinema: Valentino, Zorro, Linder, Charlot? Tati è il mimo. Il suo dialogo non ha importanza. Dalla sua gola esce un gorgoglío indistinto che si impasta coi grossi baffi, tanto da non farsi capire. Noi intendiamo tre sole parole, il suo chiodo fisso: *" rapidité! Les americains! "*. Una quantità accettabile perfino da un balletto, in cui non si parla, benché anche Milloss facesse pronunciare nei *Capricci di Strawinsky* un « addio! ».

E la *rapidité* è ottenuta con la bicicletta di Langdon e di Jackson, con le *gags* di Charlot e Zigoto. Siamo, dunque, sulle auree vie della vecchia comica. Ma il rinnovamento è evidente. Come Sidney Meyers deve pensare a *Sciuscià* per creare, finalmente, con *The Quiet One*, un film americano, così è giustificato che la ricerca artistica e stilistica di Tati si sia rivolta agli americani per creare un film francese. E gli italiani di *Ossessione* e dei *Bambini ci guardano* non avevano for-

se pensato mentalmente ai francesi prima di creare il neorealismo (chiamiamolo cosí) italiano?

Ma che Tati abbia pensato alle *poursuites,* a Jackson, a Langdon e Charlot, è legittimo. Tati non ci ha pensato da oggi. Tati è, come abbiamo detto, uomo del *music - hall* e del circo. La *gens de voyage* nasce sui Pirenei e ad Amburgo, in una fattoria del Texas e a San Frediano in Firenze: ma appartengono allo stesso mondo, compiono gli stessi gesti. L'atmosfera di *Jour de fête,* in ogni caso, è tutta francese. E' quella agreste di *Goupi mains rouges,* con le bestie che pascolano, e delle baracche di Clair nel *Silence est d'or,* dove arriva anche l'uomo della capra. La giostra, l'albero della cuccagna, il caffè della piazza, la festa, le paesane che vanno à messa col cappello: sono elementi di tutti i *Jours de fête,* di tutti i villaggi del mondo. Ma francese è l'atmosfera di questo film, dove ogni cosa, anche la vecchia comare proverbiante, rispecchia una particolare « provincia », e francese di Tati, perché Langdon sarebbe un postino piú funambolico, Charlot piú amaro della sua comicità, Totò piú legato alla città ed ai suoi motivi satirici, e il reduce di Stemmle, come abbiamo visto in *Berliner Ballade,* piú macabro. E' vero, anche Tati dice al suo cliente: « Vi divertirete oggi » e scopre ai suoi piedi una bara. Ma non è forse lo stesso humour di Feyder nella festa della *Kermesse héroïque,* lo stesso accenno malinconico di Clair nella festa di *Quatorze Juillet?* Attorno alla tomba di Stemmle v'è tutta una mascherata lugubre.

Il rinnovamento della antica comica è anche tecnico. Tati, che ha a sua disposizione il suono e la parola, non li adopera che in funzione delle sue « entrate ». La vespa di Tati fa pensare a quella di Totò quando tira uno schiaffo, la banda del villaggio è quella stessa dei circhi, e *" rapidité! Les americains! "* potrebbe porsi accanto al « sans blague! », al *" porquo-a "* e al *" il sent mauvais! "* di Grock, all'« un-deux-trois - Poum - Ham! Ça y est! » di Antonet Beby, al « Boum! Boum! Boum! » di *Boum - Boum,* al « mousic! » di Chadwick, al « deux bouts des bois » di Chocolat e Footit.

V'è una speciale posizione del suono e della musica nello spettacolo da circo e da *music - hall,* e ricorderò il tamburo che rulla, il valzer che accompagna la danza di un cavallo o d'un cane, il violino, la concertina o il trombone del *clown* musicale, i sonagli dei *poneys,* i bicchieri o le campanelle di Polydor. E questo stesso è l'impiego del suono in *Jour de fête,* dove i bòtti, come quel palloncino bruciato da un sigaro, sanno degli scoppi di fuochi di artificio, repertorio del *clown* e del suo *" auguste ".* Il pagliaccio si serve, a volte, per suscitare l'ilarità, di cose fuori posto, incomprensibili, come un guanto senza dita, un ombrello moscio, uno spillone da balia, una valigia. E Tati arma il suo velocipede di telefono.

Il pagliaccio, a volte, giuoca d'abilità, anche se è tradizionalmente maldestro. E Tati, quando recapita la posta « all'americana », infila le lettere sui forconi, entra nelle case e ne esce come un meccanismo a molla, si attacca a un camion e sulla parete abbassata improvvisa il suo ufficio postale timbrando le lettere e insieme pedalando.

Tutto il film si basa sul ritmo. Cosí uno spettacolo da circo deve mantenere un proprio ritmo, coi cavalli, i giocolieri, gli acrobati. Un *clown* fermo, un cavallerizzo a terra, non hanno significato. Una pista vuota è il sonno del circo, la morte. Cosí *Jour de fête* si attua in una carica continua, in una corsa inesausta, in un ritmo inestinguibile. Ci vuole, giusto, uno specchio d'acqua, per chiudere la storia, uno specchio d'acqua dove, finalmente, il ciclista infernale, lanciato a tutta corsa, si precipiti e ritrovi il suo ritmo abitudinario, il suo stato di quiete.

m. v.

Rassegna della stampa

Coscienza individuale e censura

Nel suo terzo numero la « Revue Internationale du cinema » pubblica il seguente saggio di John Boulting, il quale è certamente uno dei piú intessanti fra i giovani cineasti inglesi. Insieme con il fratello gemello Roy, egli ha realizzato qualche film di primo ordine come Pastor Hall, Thunder Rock *e* Brighton Rock. *In questo saggio l'esistenza di un'evazione dalle strettoie della censura è affermata da un punto di vista squisitamente morale.*

Una opinione largamente diffusa nel grande pubblico è che l'artista sia cosí completamente assorbito nel suo lavoro da non esitar mai a vendere la sua anima e, se ve ne fosse bisogno, anche quella dei suoi colleghi per la difesa della libertà artistica. Nella immaginazione del pubblico Nerone non è il solo che abbia suonato la lira durante l'incendio di Roma, si è continuato anche dopo. Cosí qualunque possa esserne la conseguenza, la coscienza non trova posto nella personalità intima che si attribuisce normalmente all'artista. Le limitazioni, alle quali egli è considerato soggetto, sono esclusivamente quelle esterne e non quelle interne. Tale concezione naturalmente è romantica ed è elegantemente falsa. Quando l'artista pretende di creare la bellezza, c'è qualche forza in lui che lo spinge a farlo: una intenzione, una verità che egli ha bisogno di comunicare agli altri. Non esiste uomo il quale non possegga una coscienza per quanto debole e poco sviluppata possa essere, e nel caso dell'artista questa coscienza è molto più viva, sebbene trovi la sua espressione in forme ben diverse.

Se questo problema è sempre rimasto valido per l'artista individuale, la creazione del quale non incide che un campo praticamente ristretto, con quale urgenza non si pone esso per tutti coloro che lavorano nel campo sconfinato del cinema! Guadagni straordinariamente allettanti vi hanno attirato l'attenzione di gente la quale è assolutamente lontana dalla nozione dell'arte e da quella della coscienza e che rifiuta considerazioni di quest'ordine con il pretesto che esse non hanno alcun nesso con il fine supremo che è quello di procurarsi denaro. E tuttavia non si può evitare di concludere che il creatore di film ha una grave responsabilità dinanzi alla società perché — mi si scusi la banalità del rilievo — il cinema è senza alcun dubbio una delle forze che condizionano piú profondamente il mondo attuale. La coscienza del creatore del film, dunque, cerca senza tregua di conciliare i suoi obblighi verso la società con la necessità di adattarsi alle strutture materiali di questa industria che è anche un'arte.

In che cosa consiste, dunque, questa coscienza che canalizza e regola la fonte zampillante dell'immaginazione dell'artista? E' forse la facoltà di distinguere il Bene dal Male e di agire in conseguenza? Può darsi. Ma, se è difficile vivere secondo questo principio, è ancora piú difficile applicarlo nel dominio dell'espressione artistica con tutte le sottigliezze che le sono proprie. Il solo mezzo plausibile per ricongiungere la coscienza all'espressione artistica è quello di ricercare le

ragioni che la determinano. Rispondere agli appelli della coscienza, piuttosto che tener conto degli elementi dai quali è facilitata o complicata la realizzazione di un film, è un atteggiamento per mantenere il quale è necessario talvolta un grande coraggio e sempre una straordinaria fermezza di decisione. Questa decisione trasparirà nella scelta del soggetto, nella costruzione della vicenda è nella caratterizzazione dei personaggi. Costruendo su questi fondamenti, la libertà dell'espressione artistica non entrerà mai in conflitto con la coscienza del creatore di film, a meno che non si ricorra a quei « trucchi » e a quelle facili invenzioni che si utilizzano per dissimulare la debolezza di un soggetto o di una interpretazione. La coscienza interverrà sempre per richiamare l'attenzione sul carattere essenziale dell'opera. Se l'autore del film resta fedele a questo principio, l'esigenza dell'arte risulterà automaticamente rispettata.

« E' cosí che la coscienza fa di tutti noi dei vili » non è un dogma, ma un paradosso. Solo gli spiriti ristretti, timidi, senza immaginazione penseranno le loro opere indebolite dall'applicazione delle regole di coscienza.

Ma intervene anche un'altra influenza restrittiva: l'universalità stessa del cinema limita il suo sviluppo. La censura è un mezzo ufficiale di supplire alla coscienza, ma essa agisce con una deficienza tipica di sottigliezza e di immaginazione. Allo scopo di proteggere la moralità pubblica essa giunge molto frequentemente solo a limitare la sincerità degli autori dei film e a corrompere il gusto degli spettatori. Troppo spesso i codici di censura sono stabiliti in maniera da condannare ciò che è onesto senza essere convenzionale e di lasciar passare il sadismo, le piacevolezze di cattivo gusto e gli artifici dubbi.

E' vero certamente che il pubblico talvolta commetterà errori di interpretazione sulle intenzioni dell'autore del film e il censore può proclamare per difendersi che egli è lì appunto per prevedere simili errori e per segnalarne i danni. Egli è per ragioni che si possono comprendere ma delle quali bisogna rammaricarsi dalla parte del grosso della truppa, delegato dell'opinione pubblica sempre in prima fila contro l'originalità e l'inatteso. La sua forma di coscienza è quella di una resistenza collettiva e si oppone alla coscienza individuale, l'azione della quale ha sempre costituito il pungolo di ogni sviluppo intellettuale e morale.

E' triste che i censori creati dallo Stato sembrino non comprendere che nel caso di ogni vero creatore di film la stessa coscienza personale resta la forma piú valida di censura. Fino a quando la censura conserverà la sua forma attuale, il cinema continuerà a essere per gli spiriti elevati un mezzo di espresisone di secondo ordine.

Ma in conclusione, la coscienza è un affare di carattere privato. E la fabbricazione del film continuerà ad essere, noi lo speriamo, un'occupazione affatto pubblica. In tal modo sembra inverosimile che si possa sperare un'ultima riconciliazione fra i creatori di film dotati di una coscienza, gli individui e i gruppi che vogliono imporre la propria coscienza e quelli che sono egualmente lontani cosí dall'una come dall'altra. Il dramma della coscienza nel cinema continuerà, io lo temo, a fondarsi su questa eterna trilogia.

John Boulting

Il più maledetto tra i film maledetti

Il recente Festival del Film maledetto svoltisi a Biarritz a cura di Jean Cocteau e di Orson Welles, ha suscitato in Francia una specie di censimento dei film maledetti. L'Ecran francais *(17 ottobre 1949) in un articolo, riportato nelle due parti essenziali, parla ampiamente del più maledetto fra tutti i maledetti, che sarebbe* Levés avant le jour. *La segnalazione costituisce un interessante documento su un aspetto particolare del problema della censura.*

Esiste un film « maledetto » che non è stato presentato al Festival di Biarritz. E' *Levés avant le jour.* La maledizione che pesa su quest'opera è tale

che ne sono state proibite anche le visioni private.

L'obbligo per il film di rimanere imprigionato non dipende dalla volontà degli esercenti. Migliaia di spettatori non domandano se non di conoscere le immagini di questo film. Usando di un privilegio che concede loro la legge, un certo numero di essi si sono financo riuniti per tentare di vedere *Levés avant le jour* in proiezioni non commerciali. Ma nella maggior parte dei casi i poliziotti sono intervenuti per mettere l'alt alle rappresentazioni.

Levés avant le jour è dunque il prototipo del film sconosciuto. O quasi. Perché v'è di mezzo un malumore di Governo.

Rischia esso di ledere la moralità come un film pornografico? O di suscitare disordini in luogo pubblico, come per esempio *Il sipario di ferro?* Neanche per idea. Alcuni film sono maledetti per la loro audacia estetica. *Levés avant le jour* è maledetto per motivi infinitamente piú banali. Semplicemente perché offre una testimonianza storica. Realizzato nel 1948 da un giovane cineasta, il Dunoyer, *Levés avant le jour* evoca la guerra di Spagna interamente attraverso documenti tratti dai giornali di attualità e dai servizi cinematografici girati a suo tempo. Non si potrebbe, dunque accusare queste immagini di mancanza di oggettività.

La testimonianza del cinema è troppo preziosa all'umanità perché non sia immediatamente tolta la maledizione ufficiale che pesa su *Levés avant le jour.*

Raymond Barkar

L' alta industria americana contro gli Oscar

Per il « Larousse Mensuel » dell'ottobre 1949 il critico cinematografico francese Denis Marion ha scritto questa breve storia dei premi Oscar, nella quale sono riassunte anche le piú recenti vicende della famosa istituzione:

Si designa con il nome di « Oscar » il piú importante premio cinematografico dell' Accademia delle Arti e delle Scienze del Cinema. Fondata a Hollywood nel 1927, questa Accademia riunì in principio 600, poi attraverso nuove nomine per cooptazione che si sono progressivamente accresciute dalla fine della guerra, 2.000 produttori, sceneggiatori, registi, tecnici operanti negli Stati Uniti e attribuisce ogni anno, dal 1929, una serie di premi. In linea di massima essi sono assegnati a un film, a una sceneggiatura, a una regía, a una interpretazione; ma la statuetta nella quale si concreta il premio è rimessa alla persona fisica o morale che ha dato il suo nome all'opera e che può ottenere anche piú di un riconoscimento a titoli diversi. Cosí Cedric Hollingshead, documentarista, ne ha raccolti undici (fra i quali due per il 1948), il che è un record.

Tutti i laureati ricevono la statuetta di bronzo dorato, scolpita da George Stanley su un bozzetto di Cedric Gibbons la quale è alta 25 centimetri, pesa poco piú di 3 chili e costa un centinaio di dollari. Essa deve il suo nomignolo alla segretaria attuale dell'Accademia, Margaret Herrick che, vedendola per la prima volta nel 1931, esclamò: « Si direbbe mio zio Oscar! ».

All'inizio erano distribuiti 11 Oscar ogni anno; il loro numero è stato gradualmente portato a 36. Essi sono lontani dall'avere tutti le medesime ripercussioni. I piú importanti e i piú aspramente disputati sono quelli per il miglior film, per la migliore interpretazione (maschile e femminile), per la migliore regía e per la migliore sceneggiatura. Sebbene essi debbano in linea di massima ricompensare il valore artistico al difuori di ogni considerazione commerciale, si cercherebbero invano sulla lista dei laureati i nomi tanto giustamente celebri come quelli di Charlie Chaplin, Robert Flaherty, Eric von Stroheim, Josef von Sternberg, Orson Welles, King Vidor, Greta Garbo, John Barrymore, Wallace Beery, Cary Grant. Nel loro complesso tuttavia i 380 Oscar distribuiti fino ad oggi offrono una idea piú esatta del cinema americano che non i premi degli anni corrispondenti per la letteratura francese.

Una procedura complicata e spesso modificata regola la attribuzione degli

Oscar. Eccone le grandi linee per il 1948.

Sono ammessi alla competizione i film di lingua inglese proiettati sul territorio di Los Angeles dal 1. gennaio al 31 dicembre. Per ciascuna categoria i membri dei sindacati professionali fissano le condizioni di ammissibiità e attraverso una votazione di eliminazione designano, per ogni premio, da due a cinque candidati. Il complesso dei membri dell'Accademia, a classi riunite, sceglie quindi con uno scrutinio segreto il laureato fra i diversi candidati.

Al di fuori degli Oscar l'ufficio dell' Accademia assegna una serie di ricompense speciali. Quella per il migliore film di lingua straniera è stata attribuita per il 1948 a *Monsieur Vincent*.

E' stato affermato che le grandi case abbiano sempre esercitato un'influenza determinante sulla designazione dei vincitori, perché i loro attori ed i loro tecnici, piú numerosi di quelle delle case indipendenti, avrebbero naturalmente mirato attraverso le eliminatorie a far sí che i film ai quali avevano essi stessi lavorato fossero scelti. Sta di fatto che nel 1946 e nel 1948, invece hanno trionfato proprio gli indipendenti.

Fino al 1948 i produttori avevano sostenuto le spese elevate che comporta questa organizzazione, stimando che la pubblicità ad essi procurata a turno dagli Oscar non era pagata molto cara. Essi hanno ora reso noto che vi rinunciano, adducendo il motivo che la speranza di ottenere un Oscar spingeva tutti i collaboratori di un film a essere piú esigenti verso se stessi, quindi a perdere piú tempo e ad accrescere il prezzo di costo.

L'Accademia a sua volta ha comunicato che dal 1949 si procurerà per altre vie i mezzi necessari allo svolgimento della sua attività.

Denis Marion

I principi estetici del film progressivo

Una rivista cinematografica che si stampa nella zona orientale della Germania, « Neue Film-Welt » (ottobre 1949) pubblica, a proposito del Festival di Marianske-Lazne, un articolo redazionale nel quale è particolarmente interessante l'interpretazione data dei principi fondamentali del film progressivo.

Il Festival cinematografico internazionale di Marianske-Lazne, che è stato una rassegna della produzione cinematografica progressiva di tutto il mondo, ha messo in campo questioni e problemi, che non sono stati soltanto dibattuti alla Biennale, ma continuano tuttora ad agitare gli ambienti del cinema. Kurt Maetzig, soggettista e regista dei films *" DEFA "* *" Ehe im Schatten "* (« Matrimonio nell'ombra ») e *" Die Bunt karierten "* trae, nelle considerazioni che seguono, le conclusioni delle sue impressioni di Marianske-Lazne.

— L'anno di attività 1949 è entrato nel suo ultimo quarto e i piani per la produzione 1950 occupato la direzione artistica, i soggettisti e i registi delle società cinematografiche tedesche. Bisognerà quindi far tesoro delle esperienze del corrente anno, ma non si dovranno peraltro trascurare gli insegnamenti del Festival cinematografico internazionale di Marianske-Lazne, la cui parola d'ordine: « *Per un uomo nuovo - per una umanità migliore* » corrisponde per lo meno ai tentativi degli uomini progressivi del cinema tedesco.

L'arte cinematografica tedesca è, si intende, rivolta anzitutto alla Germania, e sono i compiti culturali specifici della Germania a modellarne il volto. Ma poiché noi abbiamo la possibilità di iniziare un vivo scambio culturale con l'Unione Sovietica e i Paesi di democrazia popolare, il film è diventato un importante articolo di esportazione. Quando ad esempio la *" DEF-film "* cerca di rappresentare i mutamenti che si sono prodotti nella vita della Zona sovietica, noi dobbiamo considerare che la trasformazione dei rapporti sociali nei Paesi di democrazia popolare procede assai piú impetuosa-

mente e che, in questo senso, i nostri film vengono misurati con un metro assai piú severo, che non sia il nostro. Bisogna dunque presuppore lo sviluppo, conglobare nei piani di lavoro le future fasi di sviluppo ed accorciare i tempi di produzione, per mantenere un passo equiparato al progresso. A Marianske-Lazně furono premiati, tra l'unanime consenso di tutte le delegazioni, quei film che eccellevano per la loro ricchezza ideologica, il cui contenuto significhi un passo innanzi, nel senso appunto della parola d'ordine del Festival. In questa occasione venne riaffermato, che il rinnovamento dell'arte cinematografica può aver luogo soltanto cominciando dal contenuto, affermazione questa, che è stata sempre ribadita nei migliori film di produzione *" DEFA "*. Questo nuovo contenuto non è limitato ad una tematica angusta, esso consiste in un punto di vista realistico ed umanistico. L'uomo sta al centro, e la sua liberazione dell'oppressone dall'indigenza, dalla guerra, dall'oscurantismo, dalla ignoranza e la tensione di tutte le sue energie nello sforzo di trasformare il mondo — in una parola, la felicità dell'uomo, — rappresenta questo nuovo contenuto.

Questa determinazione, rispetto al contenuto, della nuova arte cinematografica è la sicura piattaforma comune degli uomini progressivi del cinema mondiale. Importanti discrepanze si manifestano tuttavia, quando si venga ai problemi formali dell'arte cinematografica. *A Marienbad è stata progettata la creazione di una Rivista cinematografica internazionale,* nella quale fra l'altro potranno essere dibattute queste importanti questioni. Si fa luce il giudizio che dalla quantità di temi che potrebbero nascere da questo nuovo contenuto, solo un numero limitato è adatto alla realizzazione cinematografica (cosí come non ogni tema può esser messo in musica), quelli cioè, che richiedano una narrazione essenzialmente visiva. Se si ricercano nella memoria le grandi impressioni durature di film particolarmente interessanti, vengono in mente, senza meno ed in ogni caso, immagini, e non mai frasi. Basta questa esperienza a dimostrare la preminenza della immagine sulla parola. Film, nei quali sia possibile rappresentare i nuovi contenuti per immagini sensibili e non con mezzi intellettuali, supereranno tutti gli altri film. *L'estremo della narrazione visiva è il cinema muto, l'estremo del film intellettuale è il dialogo filmato. La nostra arte cinematografica non può svilupparsi su una linea media tra questi estremi, essa deve poggiare maggiormente dalla parte del puro racconto visivo.* Il dialogo è un arricchimento del racconto visivo che ne rende possibile la differenziazione, ma che non può imporglisi e soffocarlo. Certo simili temi non si potranno evitare del tutto, ma questi film non hanno piú nulla a che fare con la vera arte cinematografica. Essi possono esercitare una certa influenza intellettuale ,come quella di un giornale, ma da essi non uscirà mai l'influsso profondamente commovente, emotivo che nasce dalla partecipazione viva, e che è dell'arte genuina.

De questo riconoscimento viene fuori il dovere, per gli artisti del cinema, di studiare da ora in poi i problemi formali che vi si connettono. L'arte cinematografica non ha ancóra trovato la forma loro idonea — ma raggiungere questa vetta è il nostro compito per l'avvenire.

Riassunto in francese e inglese dei principali saggi e note

ARTE E MORTE DI D. W. GRIFFITH par Jay Leyda.

M. Leyda, qui connut personnellement le metteur en scène récemment décédé, nous décrit dans un language pittoresque les dernières conversations qu'il eut avec Griffith. Le portrait qu'il nous donne est celui du grand pionier du cinéma dans les derniers jours de son existence, lorsque, dans sa misère materielle et spirituelle, il etait plongé dans une morne méditation de son passé glorieux.

CARL-THEODOR DREYER E LA SUA OPERA par Carl Vincent.

C'est le premier essai complet de la vie du réalisateur danois, dans lequel l'auteur examine critiquement son oeuvre complexe et fertile, des films à sujet aux documentaires. Parmi les informations que M. Vincent nous fournit, il y en a plusieurs appris directement par Dreyer dans les nombreuses lettres que celui-ci adressa à l'auteur. L'essai critique est suivi par une filmografie complète, et chaque oeuvre est décrite soit dans son contenu que dans ses caractéristiques tecniques et esthétiques.

IL GOETHE CONTRO IL NEWTON A PROPOSITO DEL COLORE par Vasco Ronchi.

Le contenu scientifique d'une oeuvre peu connue de Goethe sur la théorie des couleurs (*Zur Farbenlehre*) est aujourd'hui de grande actualité. Dans cette oeuvre Goethe critique violemment Newton, en l'accusant de n'avoir pas considéré le couleurs physiologiques afin de pouvoir plus aisément soutenir sa théorie de la lumière corpusculaire. M. Ronchi trace ici en synthèse le développement des théories sur la couleur, à partir de la revolution contre Newton dans son milieu même, jusq'à nos jours. L'auteur demontre que les idées de Goethe, surtout dans la domaine critique, concordent avec les récentes représentations du mechanisme de la vision des couleurs, fondées sur le théorie ondulatoire. L'essai termine avec une description de ce mechanisme, par laquelle chaque couleur est définie par trois paramètres: splendeur, ton et saturation.

SUL CINEMA RICREATIVO PER I RAGAZZI par Evelina Tarroni.

M.me Tarroni s'occupe des résultats atteints par le Festival du Film pour Enfants, qui a eu lieu cette été à Venise, et elle envisage le problème non seulement dans le contenu des films, c'est à dire dans la domaine morale, mais aussi dans le moyen d'expression cinématographique, puisque les films pour enfants doivent s'inspirer soit dans leur conception que surtout dans la forme et dans le language à la mentalité et à la sensibilité des jeunes spectateurs.

FILM DI GANGSTERS E RIFLESSI PSICOLOGICI SUI FANCIULLI par Enrico Altavilla.

M. Altavilla, un des plus connus écrivains et savants italiens de droit pénal et de criminologie, étudie le problème de l'influence exercée par les films

de gangsters sur la psychologie des enfants. Il exclut que ces influences puissent être aussi décisives que de pousser au crime les enfants, mais il reconnaît pourtant que dans un sujet prédisposé au crime, la tendance latente peut être eveillée par la vision de ce genre de films.

ARTE E MORTE DI D. W. GRIFFITH by Jay Leyda.

Mr. Leyda was personally acquianted with the great director who died recently, and he here gives us a characteristic and picturesque description of their last conversations. He draws the portrait of this great pioneer of the cinema during the last days of his life when, poor and lonely, he lived in the gloomy meditation of his past glory.

CARL - THEODOR DREYER E LA SUA OPERA by Carl Vincent.

This is the first complete review of the Danish director's work, including his feature films and documentaries. The author obtained direct informations on various points of special interest by Dreyer himself, with whom he had a long correspondence. The first part of the essay deals with Dreyer's life, character and work, while in the second are considered, one by one, all his films, from the cast and story to their aesthetical and technical characteristics.

IL GOETHE CONTRO IL NEWTON A PROPOSITO DEL COLORE by Vasco Ronchi.

The scientific containt of one of Goethe's lesser known works on the theory of colours (*Zur Farbenlehre*) is here critically examined. Goethe in this work is in strong contrast with Newton, whom he accuses not to have taken in consideration the physiological colours in order to be able to sustain his theory on corpuscular light. Vasco Ronchi here synthetically describes the development of the various theories on colour, from the revolution against Newton's thesis which started in the very midst of his own followers, up to our days. In this way he demonstrates that Goethe's critical ideas were the same as those of the most recent scientists who study the ondulatory theory of colours. The essay ends with a short description of this theory, which defines every colour in three parameters: splendour, tone and saturation.

SUL CINEMA RICREATIVO PER I RAGAZZI by Evelina Tarroni.

The author of this article, in considering the results attained by the Festival for Children which took place this summer in Venice, here examines the problem of films for children not so much with a view to the moral side of the story as to the means of expression. The language of these films must fit with the mentality and outlook of their young audiences in order to be wholly understood and appreciated.

FILM DI GANGSTERS E RIFLESSI PSICOLOGICI SUI FANCIULLI by Enrico Altavilla.

The author, a very well known scholar of penal law and criminology, examines the problem of the influence excercied by films of gangsters on the psychology of children. The author does not go so far as to sustain that this influence could be so strong as to determine crime, but he is of the opinion that in a subject with a criminal predisposition these films can awake latent tendencies.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34.734